

PM 307
ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

Seria artă plastică

TOMUL 22
1975

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

<https://biblioteca-digitala.ro> / <http://istoria-artei.ro>

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: ION FRUNZETTI, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România. *Redactor responsabil adjunct:* PAUL PETRESCU. *Membri:* RADU BOGDAN, MARCEL BREAZU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, THEODOR ENESCU, DAN HĂULICĂ, membru corespondent al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, Acad. ION JALEA, EMIL LĂZĂRESCU, REMUS NICULESCU, AMELIA PAVEL, MIRCEA POPESCU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, RĂZVAN THEODOR-RESCU, SORIN ULEA, Acad. VIRGIL VĂTĂȘIANU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, TEODORA VOINESCU. *Secretar științific de redacție:* IOANA VLASIU. *Secretar de redacție:* YVONNE OARDĂ.

La revue *STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI*, seria *ARTĂ PLASTICĂ* (*ÉTUDES ET RECHERCHES D'HISTOIRE DE L'ART, série BEAUX-ARTS*), paraît 1 fois par an. Toute commande à l'étranger sera adressée à ILEXIM, *SERVICIUL EXPORT — IMPORT PRESA*, PO BOX 2001, Calea Griviței 64 — 66, București, Oficiul poștal 12, România. En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Prețul unui abonament este de 40 de lei pe an. În țară abonamentele se fac la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite *COMITETULUI DE REDACȚIE* al revistei pe adresa: Calea Victoriei 196, București.

APARE O DATĂ PE AN

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA ARTĂ PLASTICĂ

Tomul 22

1975

S U M A R

S T U D I I

ANDREI PLEȘU,	Locul vizualității în gândirea presocratică	3
SORIN ULEA,	Mesajul lui Roger al II-lea în mozaicurile de la Cefalù	11
CARMEN LAURA DUMITRESCU,	Biserica rupestră Corbii de Piatră, cel mai vechi ansamblu de pictură — cunoscut astăzi — din Țara Românească	23
ECATERINA CINCHEZA-BUCULEI,	Portretele constructorilor și pictorilor bisericii din Strei	53
MARIUS PORUMB,	Vechi icoane din Maramureș (secolele XV—XVIII)	73
RADU BOGDAN,	« Andreescu » între autentic și fals. Metode de cercetare și expertiză, în trecut și prezent	95
GHEORGHE COSMA,	Pictura istorică, cronică în spiritul contemporaneității	119
PAUL PETRESCU,	Transformări în arhitectura populară românească (1945—1974)	139
MARCELA BRATILOVEANU POPILIAN,	Locuința tradițională din Podișul Mehedinților	149
MAGDALENA VATAMANIUC,	Teoria grupurilor în clasificarea scoarțelor	167

N O T E

PAVEL BINDER,	Din nou despre « Comes Laurentius de Longo-campo »	185
NICOLAE SABĂU,	Precizări iconografice asupra temei « Caritatea sf. Elisabeta » în pictura barocă central europeană	188
PAUL PETRESCU, IOANA VLASIU, MARINA MARINESCU, ALEXANDRU GUDUVAN	Arta populară aromânească	200
REMUS NICULESCU,	Nicolae Ionescu 	209
SPERANȚA ERCA	Indicele analitic al revistei « Studii și cercetări de istoria artei », Artă plastică, I—XX (1954—1973) ...	211

de ANDREI PLEȘU

Înțelepciunea oamenilor — spune Empedocle în fragmentul 106 (după Diels) — crește în proporție directă cu ceea ce se află dinaintea lor ». Cu alte cuvinte, pentru aventurosul filozof din Agrigent, poți ști atîta cît poți acoperi cu ochii. Înțelegi atîta cît poți să contempli. Iar în grecește « a contempla » se spunea θεωρέω, iar o anumită variantă a văzului se numea θεωρία. În sfîrșit, θεωρημα desemna spectacolul ce se oferă văzului, datul care urmează a fi contemplat, ca și expresia formală a unei intuiții matematice. Punînd laolaltă înțelesul de atunci al acestor cuvinte cu înțelesul căpătat de ele astăzi, vom rămîne în spiritul gîndului lui Empedocle afirmînd că omul poate accede la atîta « teorie » cîtă « teoremă » a avut dinainte. Este spectaculoasă, adesea, proliferarea de sensuri care sălășluiește în adîncul cîte unui termen grecesc. Dar în puține cazuri etimologiile pot duce atît de departe ca în cazul acesta al « teoriei », în care speculativul se împacă atît de bine cu contemplația¹. Filozofia greacă, și mai cu seamă aceea a începătorilor ei, presocraticii, este indisolubil legată de facultatea fundamentală a văzului, de exercițiul bine condus al privirii. Filozoful grec este, înainte de toate, un adept al « vieții de spectator » (θεωρητικός βίος) pe care Aristotel a și canonizat-o la vremea lui. Se poate demonstra în ce măsură evoluția ulterioară a gîndirii europene a produs o tot mai accentuată ruptură între speculativ și contemplativ². Gloria multor filozofi ai epocii moderne nu se întemeiază — ca în veacul lui Empedocle — pe partea de lume aflată dinaintea lor, ci pe cantitatea de uitare a lumii³, la care ei au putut ajunge. Înțelepciunea modernilor se definește, așadar, din ce în ce mai lămurit, nu prin felul în care ei știu să vadă lucrurile, ci prin abilitatea cu care ei le trec cu vederea, eșuînd în sterilul tur de forță al terminologiei, al vertijului logic, născut prin dispariția cvasi ireversibilă a ceea ce Bergson numea « funcția realului ». Și totuși, pentru argumente mai curînd exterioare — asupra cărora vom reveni — civilizația contemporană a fost, de cîtiva ani buni, clasată drept o « civilizație a imaginii ». Cît de mare este distanța între această « civilizație a imaginii » și o adevărată « civilizație a ochiului », și cum

¹ O confirmare de ordin filologic a înrudirii de sens — identificabilă în universul grecesc — dintre « a vedea » și « a cunoaște » ne-a fost sugerată de colegul Șerban Mironescu, cu referire, de data aceasta, la rădăcina comună (*Fid) a termenilor εἶδον (aoristul verbului ὁράω = vîd) și « oîdza » (= știu).

² Discutînd strict etimologic, ruptura între « speculativ » și « contemplativ » nu se mai poate susține. În latină « speculatio » se traduce, uneori, prin « contemplare ». « Speculor » și « contemplan » înseamnă, amîndouă, a observa, a privi (cu specificarea — în cazul lui « contemplan » — « a privi cu atenție »). Astăzi, însă, sensurile celor doi termeni s-au diferențiat sensibil, iar speculativul a ajuns să

desemneze, în mod cert, un discurs de tipul divagației față de realul concret. Am putea invoca, în sprijinul acestei accepțiuni a cuvîntului, o altă obîrșie a sa: e vorba de « speculum » (= oglindă). În oglindă percepi nu imediațetea obiectelor, ci reflectarea lor. Discursul speculativ ar putea fi, deci, înțeles ca unul care nu pornește de la contactul nemijlocit cu universul sensibil, ci de la o imagine (mediată prin definiție) a lui.

³ Odată porniți pe calea unor oarecare pedanterii filologice, nu ne putem reține observația că, în românește, « a uita » are aceeași origine (lat. oblitare) cu reflexivul « a se uita » (la ceva). Ne abținem, deocamdată, de la a fructifica speculativ această coincidență.

trebuie înțeles, în fond, rostul civilizator al privirii, iată ce vom încerca să aflăm zăbovind în vecinătatea fragmentelor rămase de la presocratici.

★

Citatul din Empedocle de la care am pornit poate încuraja o greșită înțelegere a raportului dintre gândire și vizualitate. La prima lectură, el pare să declare o anumită autoritate a cantitativului: cunoști în funcție de *cît de mult* ai văzut. Or, cantitativul nu se bucura de nici o simpatie în Grecia de dinainte de Socrate. « Faptul de a cunoaște lucruri multe — spunea Heraclit (fragmentul 40) — nu aduce cu sine înțelegerea lucrurilor ». Prin urmare, trebuie să admitem că și Empedocle aprecia nu atât latura *extensivă* a experienței vizuale, cît latura ei *intensivă*: energia spirituală pe care ea o poate mobiliza. « . . . Cel care își încordează forțele spiritului — spune el însuși în fragmentul 129 — poate vedea cu ușurință fiecare din lucrurile existente în zece, ori în douăzeci de vieți de om ». Încă de pe acum, sîntem în situația de a afirma că o adevărată civilizație a ochiului nu este o civilizație a *ochiului singur*, a ochiului pur și simplu, ci una a *alianțelor* pe care ochiul le face cu celelalte facultăți ale aparatului nostru de cunoaștere. O autentică civilizație a ochiului refuză exclusivismul privirii, chiar dacă proclamă monarhia ei. Cu ce trebuie să se alieze ochiul pentru a vedea corect, vom afla în curînd. Să pornim, deocamdată, de la observații cu caracter mai general, capabile să scoată la lumină consecințele pe care le are asupra gândirii presocratice miza pe vizualitate a protagoniștilor ei.

Văzul este, funciarmente, un simț al *globalului*, un mod de a realiza *simultaneitatea* obiectelor pe care le percepe, așa cum auzul realizează *succesiunea* lor. Pictura, de pildă, epuizează spațiul fără a implica, cu necesitate, factorul timp, în vreme ce muzica nu contează *decît* ca desfășurare în timp. Spunînd aceasta nu facem *decît* să reamintim criteriul — devenit loc comun — după care se operează, de regulă, cea mai cunoscută clasificare a artelor: artele spațiale, ale simultaneității, și artele temporale, ale succesiunii. Fapt este că filozoful care — asemenea presocraticilor — gîndește cu ochiul va fi, implicit, deschis către caracterul de *globalitate* al universului, va avea o gândire fundamental *sincretică*. Presocraticii nu sînt interesați de părțile lumii; sau, dacă se opresc cîteva clipe asupra lor, ei nu întîrzie să le pună la loc în întregul care le subsumează. Ei nu cunosc riscurile excesului de analiză, ale specializării, ale îmbucătățirii lumii. Privirea i-a învățat să caute *continuitatea* universului, iar nu discontinuitățile sale. Parmenide, Empedocle și Melissos cad, iată, de acord în a afirma că se află pe calea adevărului numai acela care vede *asemănările* dintre lucruri și nu *deosebirile* dintre ele. A vedea corect înseamnă, pentru ei, a nu fi sensibil la diferențele lumii, a o înregistra ca pe contopirea armonică a tuturor a cu toate.

Acest mod de a gîndi are repercusiuni notabile și asupra aspectului formal al filozofiei presocratice. Tonul ei general este *descriptiv*, mai mult *decît silogistic*, *constatativ* mai mult *decît speculativ*. Nici unul din reprezentanții ei nu par a *descifra* cosmosul, cît par să-l *povestească*. Adevăruri dintre cele mai subtile ni se comunică în chipul cel mai simplu. (Iarăși, evoluția ulterioară a filozofiei își va contrazice debuturile, demonstrînd o înclinație specială către exprimarea violent labirintică a unor adevăruri elementare.) Cuge-tătorul presocratic lucrează, parcă, în virtutea convingerii că *descrierea* atentă a unui obiect echivalează cu o *explicație* a lui. Se pot da nenumărate exemple care să ilustreze maniera presocraticilor de a se înălța, treptat, la idee, fructificînd maximal exercițiul intensiv al privirii. Iată-l, de pildă, pe Heraclit constatînd, în fragmentul 76, trecerea materiei de la o stare de agregare la alta: « Ca să apară aerul, moare apa, ca să apară apa moare pămîntul și pentru a deveni eter, moare aerul ». În clipa imediat următoare, această simplă observație capătă o turnură mai severă, fără a-și pierde însă dramatismul inițial, de experiență trăită: « Ceea ce e naștere pentru aer e moarte pentru eter și ceea ce e naștere pentru apă e moarte pentru aer ». Abia acum urmează însă încununarea, marele salt — grandios și totuși imperceptibil — din fizică în metafizică: « Eterul trăiește moartea aerului și aerul trăiește moartea eterului, apa trăiește moartea pămîntului și pămîntul trăiește moartea apei. . . ș.a.m.d. ».

Lucruri asemănătoare se pot spune despre felul în care își imaginează cosmologia primii milesieni. Pentru Anaximandru, bolta cerească e un inel de aer condensat pînă la opacitate. Dincolo de acest inel se află focul veșnic care se întrevide prin unele spărturi survenite în masa lui opacă. Astfel apar stelele. Anaximene concepe pămîntul ca pe un disc plat care plutește în aer, asemenea frunzelor pe apă. Corpurile cerești nu au orbite care să treacă pe dedesubtul acestui disc. Iar dacă, la un moment dat, soarele dispăre din cîmpul nostru vizual, este pentru că părțile septentrionale ale discului terestru sînt foarte înalte. (Aristotel în *Meteorologia* sa reia această opinie). Luna nu ne poate încălzi din cauza distanței enorme care o separă de noi. Curcubeul se produce cînd razele soarelui (care e foc) cad pe o pătură de aer condensat. De aceea, partea lui superioară, fiind legată de soare, e roșie, în vreme ce partea lui inferioară e violetă, datorită vecinătății ei cu principiul umidității, al recelui. Zăpada este aer întemnițat în apă.

Nu discutăm aci gradul de naivitate al unor astfel de teorii. Ceea ce trebuie să ne rămînă ca specific, după întîlnirea cu ele, este *firescul* elaborării și al expunerii lor, naturalețea cu care ele se orînduiesc dinaintea noastră, evocînd, parcă, evidența cu care ele au apărut dinaintea ochilor autorilor lor. Autorii aceștia par a deține sensul unei fermecătoare *intimități* cu întinderile cosmosului. Ei îl ordonează, ca și cum și-ar amenaja propria locuință. Iar inegalabila lor candoare salvează – în cele din urmă – aparențele. Expresia aceasta, « a salva aparențele », trebuie luată aci în sensul ei propriu. Născută tot la greci, în școala lui Platon, ea definește efortul prim, cel mai la îndemînă, pe care-l poate face cineva întru explicarea fenomenelor, înainte de a dispune de mijloace de observație adecvate. Ochiul presocraticilor salvează, așadar, aparențele de care știința lor nu putea încă să dea seamă.

Este cît se poate de interesant că pînă și pythagoreicii, a căror școală apelează mult mai insistent la virtuțile gîndirii abstracte, pînă și ei care își făcuseră un zeu din impalpabilul Numărului, recurg, cu eleganță, la soluția vizualizării numerelor prin *figuri*. Pentru a putea manipula numărul, ei simt, deci, nevoia să-l aducă în spațiu, să-l pună la îndemîna ochiului. John Burnet, în admirabila sa lucrare *Early Greek Philosophy*, ne informează că un oarecare Eurytos, discipol al lui Philolaos, avea obiceiul să reprezinte numerele aranjînd pietricele într-un anumit fel. Dealtfel, Euclid însuși reprezenta numerele prin linii, convertind aritmetica în geometrie. În funcție de modul în care se pot configura spațial unitățile componente ale unui număr, Nicomah de Gerasa vorbea despre numere « poligonale » și numere « solide », sau « cubice ». Exista, de asemenea, tot în tradiția pythagoreică, sistemul clasificării numerelor în: triunghiulare, pătrate sau oblonge, după cum ele rezultă din serii de pare sau de impare.

Din exemplele adunate mai sus, putem trage concluzia că nu există domeniu în care filozofia presocratică să se miște mai dezinvolt decît în acela al universului vizibil. Că lumea văzută este izvorul și ținta tuturor demersurilor ei speculative. Că instrumentul ei fundamental este ochiul (« marele simț », cum îi spunea Anaxagora), iar metoda ei predilectă este privirea, privirea atentă, dirijată cu încordare și încredere înspre fastuosul spectacol al lumii. Acordînd termenului « estetică » înțelesul pe care i-l atribuia – în secolul al XVIII-lea – Baumgarten, acela de « știință a percepțului », putem spune, fără greșală, că filozofia presocratică este, înainte de toate, *estetică*. Felix M. Cleve, autor al unei consistente lucrări intitulate *The Giants of Pre-Sophistic Greek Philosophy* (Haga, 1969), ar da gîndului nostru o altă formulare. El ar caracteriza filozofia « presofistică » ca pe o *filozofie theorogonică* (« theorogon philosophy »), așadar ca pe o « filozofie de spectator » (θεωρός), al cărei organ esențial este ochiul. Nu orice filozofie este theorogonică, stabilește Cleve. Chiar între presocratici apar rudimentele unor preocupări mai curînd « glossogonice » (dispute în jurul unor confuzii de limbaj, de felul aceloră ivite, uneori, în școala eleată), sau « pathogonice » (tentative de a face din filozofie o consolație, un mijloc de a rezista suferințelor; vezi preocupările inițiatice ale unui Heraclit). Dominanta gîndirii de dinainte de Socrate rămîne însă, indiscutabil, cea « theorogonică », alimentată de o neostoită curiozitate față de miracolul lumii.

Înainte de a merge mai departe, o ultimă precizare, de ordin stilistic, ne este sugerată de același Felix Cleve. Cel puțin doi dintre presocraticii de prima mână, Xenofan și Heraclit, se exprimă mai curînd ca niște profeți decît ca niște filozofi. Ei nu recurg la rigorile argumentației, cum încearcă să facă, de pildă, Parmenide, ci își transmit ideile în același fel în care par a le fi dobîndit: strict intuitiv, printr-un soi de iluminare, în care vizualul ocupă un loc determinant (« a flash of vision » – spune Cleve pentru a caracteriza modalitatea de constituire a acestui tip de gîndire). Atît Xenofan, cît și Heraclit se complac, prin urmare, în a proclama adevăruri, eliminînd ca neesențială necesitatea demonstrării lor. « Căci – sună fragmentul 34 al magistrului din Colophon – nimeni n-a fost și nu va fi vreodată în stare să aibă o cunoaștere sigură despre zei și despre lucruri așa cum am eu însumi. Și chiar dacă, întîmplător, cineva ar găsi purul adevăr, el însuși nu și-ar da seama că l-a găsit. Nu-i rămîne, deci, decît să-și dea cu părerea ».

★

Secolul al XX-lea se va impune, inevitabil, istoriei ca un secol al cîtorva veritabile miraje, dintre care cinematograful și televiziunea nu sînt cele mai neînsemnate. El este, întrucîtva, secolul inflației de reclamă, al succeselor procedeele de instrucțiune audio-vizuale, secolul marilor reviste ilustrate, al aparatelor de fotografiat care clipeșc maniacal prin toți coclaurii lumii, secolul grabei care preferă percepția fugară a « pozelor » zăbovei sfătoase a lecturii. Dar sînt toate acestea argumente suficiente pentru a dicta etichetarea civilizației noastre drept o autentică « civilizație a imaginii »? Dincolo de aparatul nesățios care produce, conservă și transmite imagini, dincolo de « chipurile cioplite » instalate categoric între ochiul nostru și domeniul real al vizibilului, se poate vorbi de supralicitarea privirii ca despre o caracteristică a epocii noastre? Este videomania modernă – în care profesorul Daniel Boorstin de la Universitatea din Chicago vede un adevărat « cancer social » – semnul unei masive reactivări a aparatului nostru optic?

O considerare mai atentă a lucrurilor nu va găsi întrebărilor acestora decît un răspuns negativ. Mai întîi, omniprezența imaginii nu e totuna cu absolutizarea realității vizibile. Imaginea, ar spune Heraclit (cf. fragmentul 126), nu e decît lăcașul temporar al zeului și nicidecum zeul însuși. Încît cine se abandonează contemplării imaginii poate foarte bine să rămînă atașat unei himere, uitînd cu totul de substanța imediată a realului, care poposește, uneori, între hotarele ei. E elocventă, în privința aceasta, detașarea pe care, în vremea noastră, pictorii înșiși, profesioniști ai imaginii, o resimt față de universul vizibil. Pictura nu mai este, astăzi, bucurie a concretului, savurare a realității sensibile. Pictorul nu mai este un *vizual*, ci un *speculativ*, iar dacă se decide să vizualizeze ceva, el vizualizează concepte mai curînd decît obiecte palpabile. Mai mult decît atît, cuvîntul, care apare devitalizat acelor care cred în « civilizația imaginii », invadează în asemenea măsură activitatea plasticienilor contemporani, încît rareori poți găsi în opera lor o lucrare pentru a cărei omologare să nu se fi scris o metafizică întreagă. Niciodată pictorii n-au scris mai mult despre pictură ca în secolul nostru. Încît urmărind peripețiile cuvîntului în cultura modernă, vom fi îndreptățiți să afirmăm mai degrabă dezmățul decît reculul lui. Cuvîntul și-a ieșit parcă din matcă, și-a abandonat vechea cumîntenie și s-a aruncat gongoric asupra unui univers care persistă în apologia imaginii, numai pentru a masca un grav *iconoclasm*.

Cît despre tipul de vizualitate pe care îl încurajează răspîndirea așa-ziselor « mass-media », el este, în chip flagrant, racordabil unei nezdruncinate somnolențe optice. În fața televizoarelor, o știm prea bine, ochiul se comportă ca un receptacul inert, ca un rezervor neutru, în golul căruia aparatul își toarnă, monoton, semnalele. Din acest punct de vedere, putem spune că epoca noastră este, deocamdată, epoca unei *vizualități pasive*, în care ochiul, docil, se lasă bombardat de stimuli din afară, fără a-și îngădui vreo inițiativă față de ei. Acestei vizualități pasive, perioada presocratică îi opune imperativul *vizualității active*⁴. Pentru a ne convinge de această distincție este suficient să ne reamintim lămu-

⁴ S-ar putea obiecta că definirea gîndirii presocratice din unghiul unei « vizualități active » e nefundamentată istoric. În manualele tradiționale de filozofie, se vorbește

despre milesieni ca despre primii campioni ai logosului, într-o lume care ezita între empirie și mit. Presocraticii, se spune, au meritul de a fi încercat, cei dintîi, un salt în con-

ririle lui Empedocle asupra mecanicii înseși a văzului. După el, din câte ne relatează Teofrast, privirea e un fel de pipăit la distanță. Ochiul nu *așteaptă*, imobil, asaltul senzațiilor, ci iese în *întîmpinarea lor*, ca un prelung tentacul. Nu vede bine, deci, decît acela ai cărui ochi lansează asupra lumii nevăzute unde tatonante. Numai pe firul acestor unde, secretate prin inițiativa mereu vie a ochiului, lumea poate călători spre conștiința noastră. Interiorul ochiului e făcut din foc (irisul). De jur împrejurul irisului se află un amestec de apă și aer. Cînd din ochi iese, în *întîmpinarea lumii*, focul, vedem obiectele luminoase. Cînd iese apa, vedem obiectele întunecate. Vederea optimă este aceea în desfășurarea căreia apa și focul apar în proporții egale. Oricum, conform acestei teorii, în mare parte adoptată și de Platon, impresiile ochiului nu depind atît de semnalele pe care i le transmite mediul înconjurător, cît de constituția ambasadurului însărcinat de ochi cu recepția respectivelor semnale. Există, e adevărat, tot în perioada de dinaintea lui Socrate, și opinia despre vîz formulată de Leucip și Democrit. Ei credeau, spre deosebire de Empedocle, că percepția se face prin stimuli (εἰδωλα) veniți *exclusiv* dinspre obiecte. John Burnet, însă, consideră că teoria tipic grecească a văzului își află expresia mai curînd în lucrările lui Alcmeon de Crotona, potrivit cărora condiția esențială a producerii imaginii vizuale e întîlnirea dintre stimulii porniți către ochi dinspre obiecte și undele pornite către obiecte dinspre ochi. Ochiul vede în clipa în care inițiativa sa de cunoaștere se încrucișează cu emanațiile stimulative provenite din lucruri. Numai înțeleasă și profesată ca atare, *confruntîndu-se* cu lumea, în loc de a o *suporta* pur și simplu, privirea poate conduce la înțelepciune. Presocraticii stau dinaintea noastră pentru a atesta, neclintiți, valabilitatea și eficiența unei asemenea proceduri, pe nedrept neglijată de fanaticii contemporani ai imaginii televizate.

★

Către începutul studiului nostru, afirmam că o adevărată civilizație a ochiului refuză exclusivismul privirii, chiar dacă proclamă monarhia ei. Acești mari privitori ai lumii care sînt presocraticii știu, mai întemeiat decît oricine, că, într-adevăr, nu e bine ca ochiul să fie singur. . . Că este de o importanță vitală pentru reușita întreprinderilor sale cognitive ca el să accepte fecunde alianțe cu toate celelalte forțe ale spiritualității umane. În Grecia presocratică, pentru care vîzul este *indispensabil*, dar totuși *insuficient* unei depline filozofări, o teorie cum este aceea a « purei vizualități », fundamentată la sfîrșitul secolului al XIX-lea de Konrad Fiedler, nu s-ar fi putut naște.

Nu o dată, în fragmentele primilor gînditori ai Greciei, se strecoară laconice însemnări privind relativitatea puterilor simțurilor. De obicei, însă, în asemenea situații, odată cu neputința simțurilor este remarcată și neputința, la fel de încăpățînată, a spiritului. Nici

cept, o transcendere a senzoriului prin activitatea generalizatoare a intelectului. În ce ne privește, socotim că nu e vorba, în fragmentele rămase de la începătorii filozofiei europene, de o abandonare a sensibilului în favoarea inteligibilului, ci de o disponibilitate față de sensibil, capabilă să justifice intelectul însuși. Ni se pare, dealtfel, anacronic să atribuim grecilor de dinaintea lui Socrate conștiința — caracteristică gîndirii moderne — a certe disjunccii între sensibil și inteligibil. Pentru ei, ele nu puteau fi concepute decît laolaltă. Spiritul era o « stihie » *direct perceptibilă* în multiple tipuri de manifestare. Ideile se cereau *văzute*, iar nu, pur și simplu, *deduse*. Ca atare, nu de la senzație la noțiune se înalță milesienii, ci de la senzația brută, primară, la *hiperestezie*, de la perceperea coajei lucrurilor, la perceperea « duhului » lor *întrupat*. Iar duhul acesta nu era o noțiune abstractă, ci o entitate *vie* al cărei metabolism e metabolismul însuși al lumii. Un cercetător de talia lui Friedrich Gundolf consideră că structura mentală pe care noi o atribuim presocraticilor e valabilă în Europa pînă tirziu, în vremea lui Dante și a lui Shakespeare. Abia

cu lumea lui Goethe (care e încă a noastră) lucrurile se schimbă. Aderăm integral la această părere a lui Gundolf, pe care o găsim formulată, cit se poate de expresiv, în « Introducerea » sa la monografia *Goethe* (tr. românească, Edit. Minerva, București, 1971, vol. I, p. 43): « Pe vremea lui Goethe, în fața lumii sensibile nemijlocite se afla o lume a culturii, un strat de știință, care anemia, încețoșă, imblinzea un simț istoric care analiza toate evenimentele în chiar timpul desfășurării lor și le reflecta în cultură: o lume în care (comparativ cu lumea lui Dante și a lui Shakespeare) se gîdea mai mult decît se privea, se percepea mai mult decît se simțea, se știa mai mult decît se putea face, o lume în care imboldul era superior faptei, iar oamenii își trăiau mai intens viața sufletească decît pe cea senzorială, (...) o lume a culturii pasive, în comparație cu aceea a culturii active, una cuviincioasă în loc de senzorială, una orînduită în vederea unui scop, nu impulsionată de instincte, o lume diferită de aceea în care și operele spiritului se inscriau în sfera vieții instinctive ».

una din facultățile omului – fie ea strict senzorială sau cerebrală – nu poate capta adevărul ultim al universului, cîtă vreme nu adoptă regimul colaborării cu alte facultăți. Văzul, de pildă, oricît ar fi de important în sine pentru exercițiul inteligenței, trebuie scos din zona de influență a deprinderilor lui mediocre și plasat într-o stare de *hiperestezie*, capabilă să pătrundă dincolo de vizibil, pentru a contempla partea *ascunsă* a lumii. « Naturii îi place să se ascundă » – spunea Heraclit (fragmentul 10). « Ceea ce ni se arată – adăuga Anaxagora – nu e altceva decît chipul însuși al nevăzutului » (fragmentul 21 a). Pentru a avea șansa descinderii în domeniul de dincolo de aparențe, ochiul trebuie să fie însă educat în mod special. Oarecare indicații întru aceasta se pot deduce și din gîndirea presocraticilor.

« . . . Nu lăsa obișnuința să te constrîngă, prin redevabilă ei experiență, la folosirea unui *ochi fără scop* » (subl. n.) – declară cel dintîi fragment al lui Parmenide. Prin urmare, privirea obișnuită, relaxată, străină de patosul investigației, nu poate spera să afle ceva cît de cît notabil despre lumea pe care o contemplă. Iar ochiul trebuie să se adreseze lumii acesteia cu o anumită *orientare*, încordat înspre un anumit scop, cu alte cuvinte, stăpînit de o *atenție* riguros dirijată înspre secretul lucrurilor. Nu e destul, așadar, să privești cu obstinație spectacolul care îți stă dinainte. Trebuie să știi foarte bine ce cauți, ce diviziune a acestui spectacol merită cu deosebire omagiul sfredelitor al privirilor tale.

Iată acum cuvîntul lui Heraclit (fragmentul 4): « Ochii și urechile omului sînt martori mincinoși, dacă stau în slujba unor suflete incapabile să le înțeleagă graiul ». Datele ochiului nu sînt imediat integrabile cunoașterii. Ele trebuie mai întîi depozitate și prelucrate. Ceea ce apare ca *φύσις* trebuie să dospească, să se preschimbe în *ψυχή*. Altfel spus, tot ceea ce percepi trebuie rețînit, raportat la universul lăuntric. De fapt, orice percepție trebuie să fie o dublă percepție: percepția datului exterior căruia i te-ai adresat, pe de o parte, și percepția corespondenței dintre el și realitatea ta interioară, pe de alta. Orice sondaj în macrocosmos trebuie să culmineze cu revelația unei părți din microcosmos. În fragmentul 7, Heraclit spune însă un lucru încă și mai important: « Dacă nu aștepti neașteptatul, nu te poți aștepta să-l găsești vreodată . . . ». Este canonizată, în această frază, *datoria noastră către neverosimil*, datoria de a rămîne veșnic deschiși celor mai amețitoare surprize. Ochiul care nu știe să se lase uluit, ochiul care nu acceptă decît ceea ce beneficiază de girul experienței comune, ochiul acesta nu e decît instrumentul vanitos al unei enorme orbiri. « On ne voit bien, que lorsqu'on est ébloui » va spune, peste puzderie de veacuri, André Lhote.

Să notăm, în încheiere, o seducătoare sugestie conținută în fragmentul 86 al lui Empedocle. Filozoful acesta este de părere că plămuitoarea ochilor omenești « cei fără de odihnă » nu este alta decît Afrodita, zeița frumuseții și a iubirii. Dorințele născătoare de dragoste ajung în sufletul oamenilor pe drumul privirii. Ochiul nu este, deci, numai organul *înregistrării* lumii. El este, deopotrivă, organul *interesului* pentru lume. Prin mijlocirea lui nu luăm, pur și simplu, cunoștință de bogăția teribilă a cosmosului, dar ni se oferă privilegiul sublim de a ne *îndrăgosti* de bogăția aceasta, de a contempla nu doar rigorile, dar și splendorile ei.

Așadar, iarăși și iarăși, nu ochiul singur stă la temelia civilizației vizuale întemeiate de presocratici. Nu ochiul singur, ci ochiul cunutat cu atenția, cu obsesia unui scop precis, cu puterile emotivității, ale iubirii, cu o extremă disponibilitate față de surpriză, cu un adînc respect pentru aura de minune a lumii. Astfel înarmat, văzul devine dintr-o dată un simț *perfectibil*. Și presocraticii par să promită că, la un moment dat, tot mai adînc împletit cu celelalte daruri ale omului, el va înceta să mai funcționeze ca o facultate localizată strict optic. Puterile lui vor fi de tipul intuiției, dar cu un mare spor de precizie față de ea. Marele Zeu al lui Xenofan (cf. fragmentul 24) se deosebește de muritori prin aceea că el nu vede numai cu ochii, ci vede cu *ființa* lui întreagă, după cum aude cu *ființa* lui întreagă și gîndește cu *ființa* lui întreagă. Nimic nu ne poate împiedica să sperăm că, într-un ceas tîrziu al istoriei, umanitatea va dobîndi această grandioasă *integralitate a văzului*, rezervată de Xenofan divinității supreme. Dincolo de speranța aceasta, o ultimă

învățătură ni se impune de pe urma întâlnirii noastre cu bătrînii înțelepți de dinaintea lui Socrate; o învățătură pe lîngă care științele contemporane cu noi trec cu neîngăduită pripă: după cum victoria cea mai înaltă a intelectului este « sacrificium intellectus », tot astfel ochiul își dovedește în modul cel mai categoric virtuțile abia în clipa sacrificiului de sine. Rostul lui este împlinit atunci cînd jertfa lui a devenit posibilă. Pe scurt, dacă e adevărat că nici o faptă a cugetului nu este eficace fără concursul privirii, este tot atît de adevărat că nu se poate aștepta încă totul de la privire. Vine un moment în care înțelepciunea oamenilor nu mai crește — după spusa lui Empedocle — în proporție directă cu ceea ce se află dinaintea lor, ci numai în funcție de ceea ce li se vedește din adîncurile lor. Este momentul în care ochiul « închis afară înăuntru se deșteaptă », pentru a se întîlni, siderat, cu sine însuși. În momentul acesta o abia perceptibilă lumină cade asupra acestor cuvinte ale « obscurului » Heraclit: « Toate lucrurile pe care le vedem în stare de veghe nu sînt altceva decît moarte, după cum toate acelea pe care le vedem ațipind, nu sînt altceva decît somn »⁵.

VISUALITÉ ET PENSÉE PRÉSOCRATIQUE

RÉSUMÉ

L'auteur voudrait tempérer le zèle des chercheurs qui considèrent la civilisation contemporaine comme une « civilisation de l'image ». Il oppose à cette prétendue civilisation de l'image (qui, en fait, n'est qu'une civilisation de la visualité *passive*) une civilisation du regard (d'une visualité *active*), comme celle de la Grèce d'avant Socrate. Ayant recours à des fragments appartenant aux premiers philosophes européens, l'auteur montre dans quelle mesure le penseur présocratique était un contemplatif, adepte de la vie de spectateur (*theoretikós bíos*), prêt à accorder à l'œil les honneurs du « grand sens » (Anaxagoras). D'autre part, on peut constater qu'une vraie civilisation de l'œil s'oppose à l'exclusivisme du regard, même en proclamant sa domination. Chez les présocratiques, l'œil est allié — pour comprendre non seulement les apparences du monde mais aussi ses fondements — avec les forces de l'émotivité, de la pensée orientée, à l'aide de l'attention, vers un but précis, ainsi qu'avec une extrême disponibilité pour l'in vraisemblable, pour l'inhérente aura de merveille du monde. C'est dans ce sens que l'on postule, à la fin de l'article, la perfectibilité illimitée du regard, destiné, peut-être, à dépasser la sphère de l'optique courante, pour devenir une faculté de la même classe que l'intuition, semblable à celle dont disposait le « Grand Dieu » de Xenophanes. Ce dieu qui — selon le prophète de Colophone — peut tout voir puisqu'il n'est lui-même que regard.

⁵ Menționăm că, în jurul traducerii în românește a fragmentelor citate, plutește un anumit procent de aproximație. N-am avut acces la ediția Diels-Kranz și am operat,

prin urmare, cu traducerile lui John Burnet din *Early Greek Philosophy*. Oferim, așadar, o traducere secundă a fragmentelor în discuție, o traducere a traducerii...

MESAJUL LUI ROGER AL II-LEA ÎN MOZAICURILE DE LA CEFALÙ*

de SORIN ULEA

Pe țărmul de nord al Siciliei, spre răsărit de Palermo, se înalță impunătoarea catedrală romanică de la Cefalù. Roger al II-lea, regele celor două Sicilii, i-a pus fundațiile în 1131, iar în 1148 s-a hotărât s-o decoreze cu mozaicuri. Această decorație, a cărei execuție a durat mai mulți ani, s-a limitat numai la prezbiteriu — mai precis la absidă și la prima travee —, dar important este că ea constituie un program iconografic unitar, conceput și realizat ca atare pînă la capăt.

Mulți specialiști au scris despre mozaicurile de la Cefalù — capodoperă a artei bizantine din vremea Comnenilor —, dar numai doi s-au ocupat în mod aprofundat de ele: Victor Lazarev în 1935, Otto Demus în 1949 și din nou Lazarev în 1970. Propunîndu-și, printre altele, să interpreteze conținutul de idei al mozaicurilor, Lazarev pornește, în articolul său din 1935 publicat în *Art Bulletin*, de la constatarea caracterului insolit în arta bizantină al programului absidei (fig. 1): sus în concă Pantocratorul care, străjuit de heruvimii, serafimii și îngerii din boltă (fig. 2), domină majestuos spațiul interior al catedralei; sub el, Maica Domnului între patru arhangheli, iar mai jos, în ultimele două registre, cei 12 apostoli, cărora le corespund, pe pereții laterali ai prezbiteriului (fig. 3 și 4), părinții bisericii și martirii. Concluzia lui Lazarev este că la Cefalù avem a face cu un complex program iconografic menit să ilustreze « veșnica unire a lui Hristos, capul bisericii cerești, cu Maica Domnului, simbolul bisericii pămîntești, și cu apostolii și sfinții, stîlpii aceleiași biserici pămîntești ». Dar la această idee Lazarev consideră că se mai adaugă una: « Cei 12 apostoli — spune el — simbolizează taina euharistică, cu misterioasa transformare a pîinii și vinului în trupul și sîngele lui Hristos. La aceeași taină fac aluzie și reprezentările lui Avraam (fig. 5) și Melchisedec (fig. 6) din părțile de sus ale pereților prezbiteriului. Jertfele aduse de ei — încheie Lazarev — erau privite de teologii creștini ca prototipuri din Vechiul testament ale jertfei prin moarte a lui Hristos ». În sfîrșit, prezența profeților e explicată de Lazarev prin faptul că la Cefalù, lipsind cupola și tamburul bisericilor bizantine, profeților a trebuit să li se găsească loc pe pereții prezbiteriului (fig. 3 și 4), unde ei și-au păstrat rolul obișnuit de vestitori ai venirii lui Hristos.

Doar într-o singură direcție nu a mers Lazarev pînă la capăt cu interpretarea mozaicurilor de la Cefalù, și anume în identificarea părinților bisericii și a martirilor. Pe cei de la sud (fig. 3) i-a identificat cu ușurință, fie datorită calificativelor din inscripțiile respective, fie celebrității lor exclusive: episcopii Nicolae, Vasile cel Mare, Ioan Gură de aur, Grigore Teologul și sfinții militari Teodor, Gheorghe, Dimitrie, Nestor. La nord însă (fig. 4), lipsa completă a calificativelor l-a pus în dificultate. Dintre părinții bisericii doar

* Comunicare prezentată la a IV-a Sesiune de comunicări a Sectorului de artă veche românească și a Colectivului de istoria artei bizantine a Institutului de istoria artei, București, noiembrie 1972.

Această comunicare a fost prezentată, ca aplicație de metodă, și în cadrul Seminarului « Asupra marilor probleme ale culturii artistice bizantine », pe care l-am ținut la Universitatea din Padova în mai 1974.



Fig. 1. — Înălțarea. Absida sanctuarului. Cefalù.



Fig. 2. — Heruvimi, serafimi și îngeri. Bolta sanctuarului. Cefalù.

Augustin era clar că nu putea fi decît unul singur și anume cel mai mare sfînt și părinte al bisericii catolice. Pe Dionisie, Lazarev l-a identificat cu Areopagitul. Despre ceilalți doi, nu a mai arătat cine sînt: care Silvestru și care Grigore: Grigore Taumaturgul, Grigore din Nazianz, Grigore din Nissa, Grigore din Agrigent sau vreunul din numeroșii papi ai Romei cu acest nume? La fel și cu registrul martirilor: dacă arhidiaconii Ștefan, Laurențiu și Vincențiu sînt atît de cunoscuți în istoria bisericii încît nu mai au nevoie de precizări, Petru, în schimb, are nevoie, pentru că există în evul mediu mai mulți martiri, mai mult sau mai puțin importanți, cu acest nume, însă Lazarev nu a arătat care dintre ei este cel înfățișat la Cefalù.

Într-o carte dedicată mozaicurilor Siciliei normande, apărută în 1949: *The Mosaics of Norman Sicily*, Otto Demus analizează interpretările propuse de Lazarev și le contestă pe amîndouă. Pe prima, și anume că mozaicurile de la Cefalù exprimă ideea uniunii dintre biserica cerească și biserica pămîntească, o respinge tacit. Ni se pare însă că această idee nu poate fi nici respinsă, cum face Demus, și nici socotită o componentă specifică a decorației de la Cefalù, cum face Lazarev. Este mai degrabă un truism, căci există oare, în istoria artei bizantine sau de tradiție bizantină, vreun ansamblu de pictură care să nu conțină, implicit, indiferent de modalitățile iconografice alese, ideea uniunii bisericii cerești cu cea pămîntească? Orice ansamblu medieval exprimă, în felul său, o Arcă a Alianței, cu imaginea Fecioarei, supremă mediatoare, ca o Arcă a Gloriei. Cît privește afirmația lui Lazarev că programul absidei de la Cefalù ilustrează și dogma euharistică, Demus, cu toată prezența lui Avraam și Melchisedec pe pereții prezbiterialui, o respinge explicit. El spune simplu că « apostolii nu au nimic a face cu tema euharistică pentru că nu sînt înfățișați primind din partea lui Hristos împărtășania ». Cu această obiecție a lui Demus, care ar putea părea pedestră, sîntem întru totul de acord, după cum sîntem de acord cu Demus și în constatarea sa că « apostolii din absida de la Cefalù pot fi înțeleși numai dacă sînt priviți în

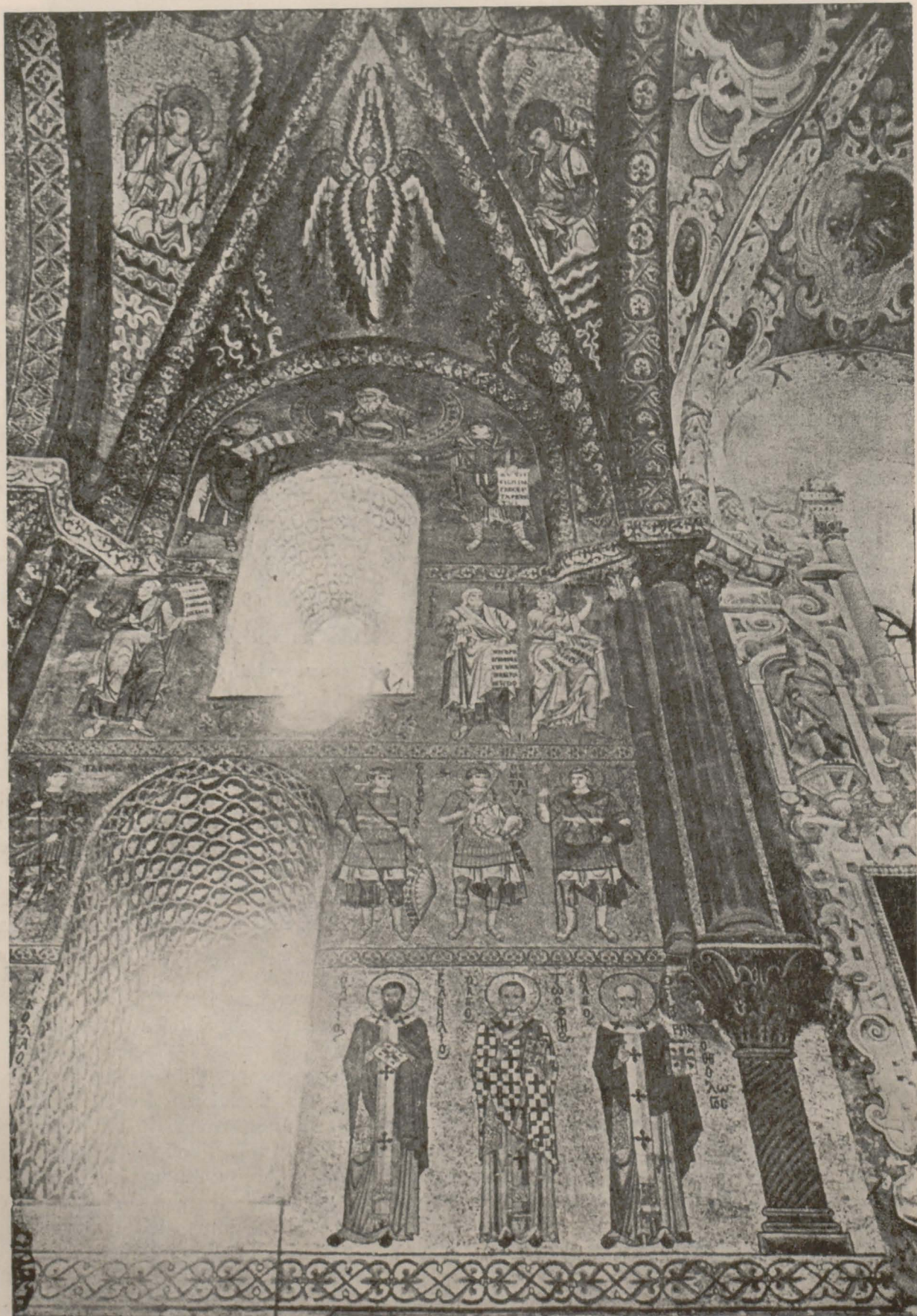


Fig. 3. — Profeți, martiri și părinți ai bisericii. Peretele sud al sanctuarului. Cefalù.

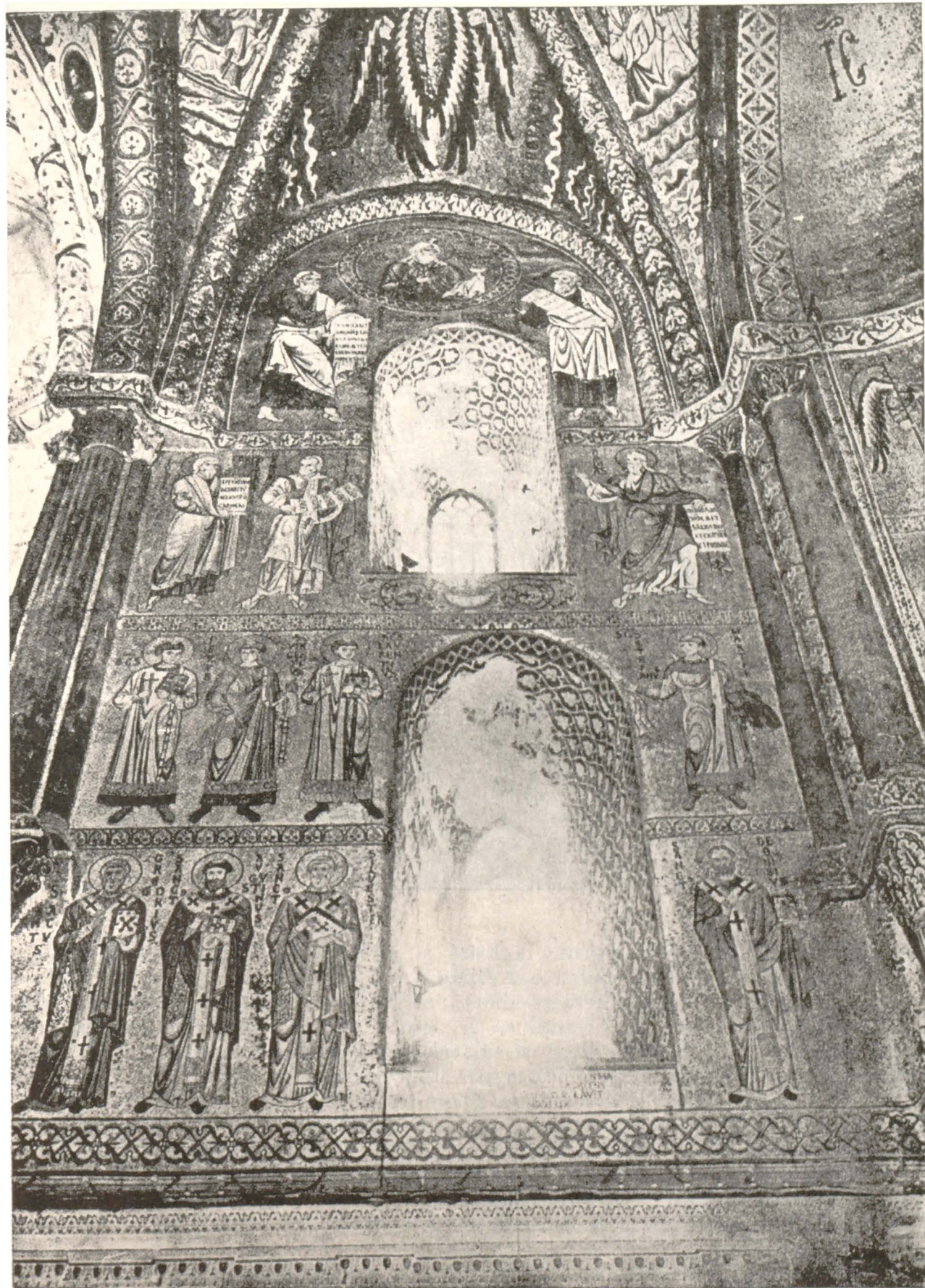


Fig. 4. — Profeți, martiri și părinți ai bisericii. Peretele nord al sanctuarului. Cefalù.



Fig. 5. — Avraam. Peretele sud al sanctuarului. Cefalù.

legătură cu restul: cu Pantocratorul, Fecioara și arhanghelii. Aceste personaje — conchide Demus — constituie împreună o Înălțare ».

Despre profeții de pe pereții prezbiteriului Demus consideră, ca și Lazarev, că ei au fost aduși acolo din turlle bizantine, iar despre Avraam și Melchisedec, căroră nu le dă nici o interpretare, spune doar că sînt reluări după exemplul unor prezbiterii bizantine mai vechi. Cît privește identificarea părinților bisericii și a martirilor, Demus s-a oprit acolo unde se oprișe și Lazarev: pe Dionisie l-a identificat cu Areopagitul, iar pe episcopii Grigore și Silvestru, precum și pe martirul Petru i-a lăsat neidentificați. În noul articol asupra mozaicurilor de la Cefalù, publicat în culegerea sa de studii *Византийская живопись*, în 1970, deci după apariția cărții lui Demus, pe care o și citează cu privire la alte aspecte ale picturii de la Cefalù, Lazarev și-a păstrat intactă vechea interpretare, neconsiderînd necesar să facă nici o apreciere și nici o trimitere la noua interpretare a lui Demus.

Că în absida de la Cefalù avem într-adevăr a face cu o Înălțare, iată un fapt care ne-a izbit și pe noi înșine după studiul atent al mozaicurilor, în 1968. Acest fapt devine, însă, cu atît mai evident dacă privim lucrurile în lumina dezvoltării istorice a sistemului

Fig. 6. — Melchisedec. Pe-
retele nord al sanctuarului.
Cefalù.



decorativ bizantin, cum a făcut, dealtminteri, din unghiul său de vedere, și Demus. Nu e nevoie să ne referim aici, cum face Demus, la faptul că în unele biserici paleocreștine din Egipt și Palestina Înălțarea figura în absida altarului, ca de pildă la Bauit. Distanța în timp e prea mare și transformările operate în simbolismul iconografic prea profunde. Ne gândim, în schimb, la concluzia unanim acceptată că Pantocratorul de la Cefalù nu este altceva decât Pantocratorul din cupolele bisericilor bizantine coborât, la Cefalù, unde nu există cupolă, în absida altarului. Or, se știe că între veacurile IX și XIII Pantocratorul figurează în cupolele bizantine în două versiuni: uneori în centrul compoziției circulare a Înălțării, prezentat întreg și de dimensiuni relativ reduse (ca, de pildă, la Sf. Sofia din Salonic, secolul IX) (fig. 7), iar alteori singur și numai în bust și, evident, de dimensiuni enorme (ca la Dafni, secolul XI) (fig. 8). Însă această din urmă versiune a fost derivată tot din Înălțare, prin supradimensionarea și extinderea la întreaga suprafață a cupolei a unui singur element — bustul lui Hristos Pantocrator — pe seama tuturor celorlalte componente ale temei, care au fost eliminate. E limpede, așadar, că în absida de la Cefalù avem a face cu o *recompunere* a Înălțării, *structurată pe verticală* și încununată cu bustul Pantocratorului.

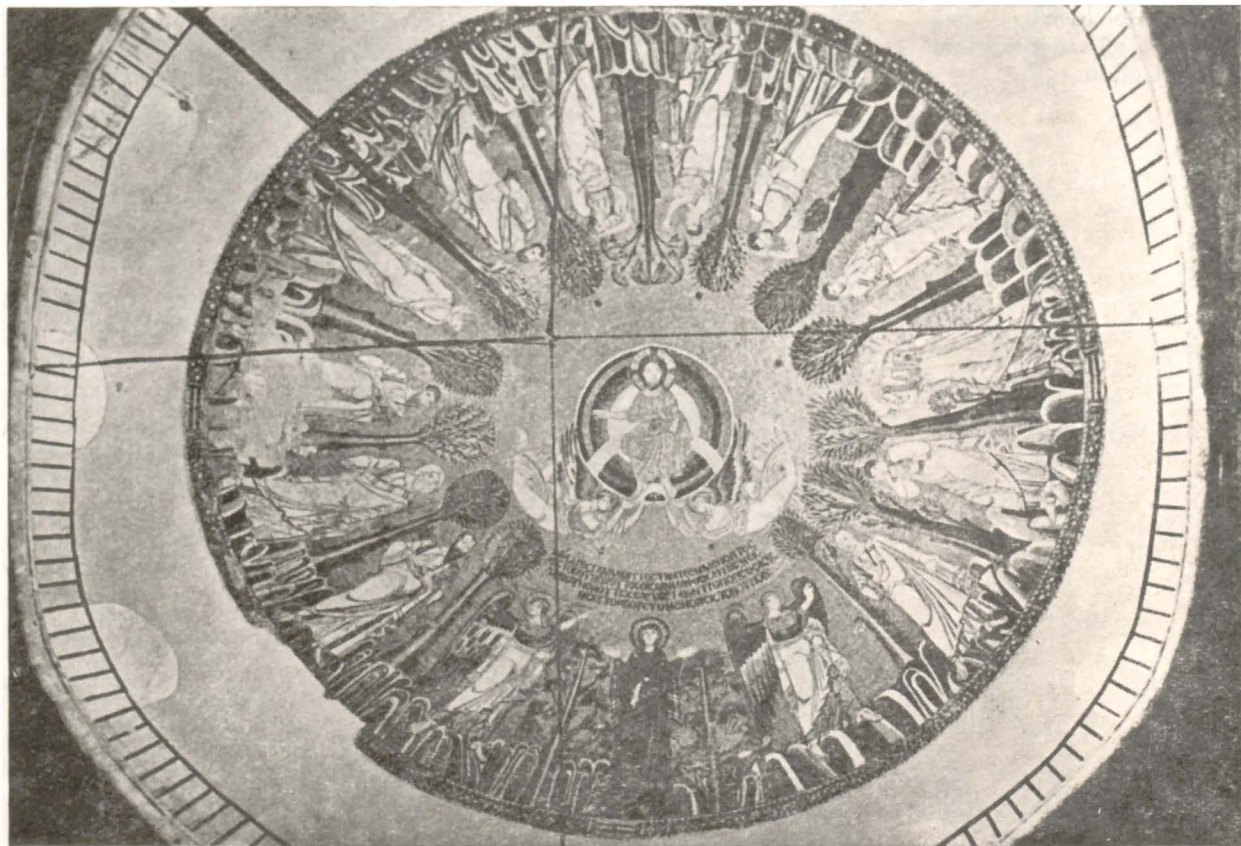


Fig. 7. — Înălțarea. Cupola naosului. Salonic.

Lăsînd la o parte exemplele paleocreștine de care am pomenit mai sus, prezența unei Înălțări în absida centrală a unei biserici este un fapt unic în istoria picturii bizantine propriu-zise și ea miră cu atît mai mult în secolul al XII-lea, adică într-o epocă în care sistemul decorativ bizantin ajunsese de mult la formula sa clasică, potrivit căreia în absida altarului figura Fecioara, dedesubt Împărtășirea apostolilor, iar sub aceasta părinții bisericii. Se pune deci întrebarea ce anume a determinat pe mozaiciștii atît de bizantini de la Cefalù să procedeze atît de neconform cu canoanele bizantine? Demus nu și-a pus această întrebare, deși observația sa că Înălțările bizantine implică, după modelul Înălțărilor paleocreștine, o aluzie la a Doua venire a lui Hristos ar putea duce pe cititor la gîndul că scopul fundamental al uriașei Înălțări de la Cefalù ar fi eshatologic. Să nu lăsăm lucrurile în vag și să urmărim atent modul în care au procedat mozaiciștii. Vom observa, mai întîi, că din întregul arsenal iconografic al creștinismului oriental, decoratorii absidei de la Cefalù au ales Înălțarea, adică tocmai tema făcută să exprime, *prin excelență*, gloriificarea supremă a Mîntuitorului. Vom observa, apoi, că nici Înălțarea de tip obișnuit, cu Hristos ridicîndu-se într-o glorie ovală deasupra unui singur rînd de spectatori, și nici Înălțarea de tipul circular, din cupolele bizantine, cu Hristos la mijloc, nu puteau realiza nici pe departe o apoteozare atît de impunătoare a imaginii lui Iisus ca cea pe care o vedem la Cefalù. Într-adevăr, e greu de văzut în întreaga artă medievală a Europei o mai colosală imagine concretă a dominației lui Hristos asupra oamenilor decît în absida catedralei anglo-normande de la Cefalù, absidă în care tocmai structurarea cu totul originală a Înălțării în registre suprapuse, adică într-o subordonare riguroasă, a dat decoratorilor posibilitatea să exploateze la maximum principiul *ierarhic* și să facă din imaginea lui Hristos un Jupiter tronans al religiei creștine. Că cel care a dorit o glorificare atît de colosală a lui Hristos în catedrala de la Cefalù a fost însuși ctitorul e inutil să mai subliniem. Întrebarea este ce anume a urmărit monarhul prin asemenea exaltare

Fig. 8. — Pantocratorul. Cupola
naosului. Dafni.



neobișnuită a ipostazei Înălțării. Să fi fost vorba de o preocupare obsesivă a lui Roger asupra vieții de apoi, așa cum o vom întâlni, de pildă, mai târziu, la misticul Filip al II-lea al Spaniei? Sau alta a fost rațiunea, și care anume? Să aruncăm o scurtă privire asupra destinului istoric al normanzilor din Sicilia și mai ales să încercăm să vedem care au putut fi preocupările majore și starea de spirit a lui Roger în 1148, adică în momentul în care a hotărât decorarea catedralei de la Cefalù.

În secolul al XI-lea, când smulseseră de la bizantini sudul Italiei și de la arabi Sicilia, baronii normanzi de Hauteville aduceau cu ei lustrul civilizației și al limbii franceze, pe care și le însușiseră de puțină vreme, împreună cu venerația lor de neofiți pentru catolicism și pentru coroana catolică a Franței. Dar în vinele lor mai curgea încă sângele aprig al piraților norvegieni, iar setea lor de aventură și cucerire rămăsese reductibilă. Ascensiunea lor a fost pe măsura curajului și a energiei lor. Ajuns repede duce al Apuliei și Calabriei cu binecuvîntarea papei, Robert Guiscard, primul mare normand al Mediteranei, a ajuns, implicit, egalul fostului său suzeran, ducele Wilhelm al Normandiei, fapt care nu puțin a contribuit să-l stîrnească pe acesta din urmă să sară și el asupra insulelor britanice și să devină Wilhelm Cuceritorul, regele Angliei. Dar normandul din Medi-

terana viza mai sus decît cel din Anglia. Scopul său final, sprijinit prin invazii fulger pînă în inima Greciei continentale, era, nici mai mult nici mai puțin, decît coroana Imperiului de răsărit. Acesta a rămas și scopul major al tuturor urmașilor săi, pînă la dispariția puterii normarde în Mediterana. Dacă rivalul permanent al normanzilor sicilieni a devenit, cum era și normal, Imperiul german, pretendent obsesiv la stăpînirea întregii Italii, aliații lor erau, se înțelege, papalitatea, amenințată mereu de imperiu, și regii Franței. Dintre urmașii lui Guiscard, cel mai interesant și mai sclipitor a fost tocmai Roger al II-lea. Reușind să ajungă, în 1130, rege al celor două Sicilii, și neavînd în urma sa tradiții lungi și apăsătoare de apărat, el a apelat cu ecuanimitate la arhitecți catolici, decoratori arabi și mozaiciști bizantini, dorința sa fiind de a realiza, la curtea și în bisericile sale, un fast care să-l impună și pe această cale în ochii Apusului și Răsăritului ca pe un strălucit pretendent la tronul Bizanțului. Om de arme și temerar diplomat, după o serie de campanii victorioase în inima Imperiului bizantin, efectuate în 1147, și după neutralizarea împăratului german, pe care l-a pus, cu o singură mișcare, în impas, Roger se afla, în 1148, la apogeul puterii sale și în pragul creării iminente a unei vaste coaliții europene, ce trebuia să fie condusă de el și sprijinită de papă, de regele Franței, de guelfii Italiei, de unguri și sîrbi. În acel moment suprem visul lui Guiscard părea să se împlinească, Roger se vedea împărat al Bizanțului, iar un portret contemporan dintr-o biserică din Palermo îl și arăta încoronat de Hristos, în dalmatica și lorosul basileilor, deși deocamdată cu titlul de « rex », cum sună inscripția. Dar momentul suprem de care vorbim era exact anul în care a hotărît Roger decorarea prezbiteriului de la Cefalù: 1148. Că Roger cugeta cu gravitate, ca orice creștin medieval, la viața viitoare, cine poate nega? Dar pînă la viața viitoare Roger avea de tranșat, chiar în 1148, problema crucială a vieții sale pămîntești: răsturnarea militară a basileului și încoronarea sa, prin voia lui Hristos, în locul celui învins. Colosala glorie a Mîntuitorului la Cefalù în ipostaza Înălțării nu poate fi rezonabil văzută decît ca reflexul direct al acestei stări de spirit a lui Roger al II-lea.

Dacă concluzia noastră constituie o deducție logică, confirmarea ei materială o găsim în ultimele două registre de jos, de pe pereții prezbiteriului. Încă din veacul al VIII-lea patriarhul Constantinopolului Ghermanos, vestit comentator și interpret al liturghiei, precum și al simbolismului arhitectonic și iconografic al bisericilor bizantine, a stabilit definitiv ierarhia sfinților, potrivit căreia părinții bisericii erau pîsați deasupra sfinților militari și a martirilor. Or, ce vedem: la Cefalù, sfinții militari și martirii sînt puși tocmai invers, adică deasupra părinților bisericii, sau, mai plastic vorbind, chiar pe capul lor, și aceasta în chiar spațiul sacrosanct al altarului! Era o abatere de la canon pe care nu și-ar fi permis-o nici un ctitor bizantin, dar care nu era mare lucru pentru mentalitatea de corsar al lui Roger al II-lea. Pragmatic și liber de chingile unui trecut pe care nu-l avea, monarhul s-a folosit de această abatere cu scopul manifest de a face ca rugăciunea liturgică ridicată către Mîntuitor de mării părinți ai bisericii și, după exemplul lor, de preoții de la Cefalù să treacă, de la început, printr-un « filtru militar », necesar lui Roger pentru victoria sa împotriva basileului. Preluată apoi de profeți și ridicată din treaptă în treaptă, rugăciunea lui Roger, astfel militarizată, era trecută, în ultimă instanță, prin filtrul suprem, *euharistic*, personificat de cele două prefiguri capitale ale jertfei Domnului. Căci nu întîmplător — și este cu deosebire important să subliniem acest lucru nerelevat pînă acum — Avraam și Melchisedec au fost plasați *deasupra* tuturor sfinților intercesori de pe pereții prezbiteriului, dominîndu-i din înălțimea lor ca din vîrfurile a două piramide (fig. 3 și 4). Și nu întîmplător stau amîndoi cu mîinile întinse în rugăciune către conca altarului (fig. 5 și 6), arătînd astfel că ei supun ruga militarizată a intercesorilor de sub ei celui de a cărui jertfă pentru oameni e adînc conștient regele Roger. Și tocmai așa se și explică de ce Melchisedec — regele-preot care a adus lui Dumnezeu jertfă de pîine și vin ca mulțumire pentru victoria militară repurtată de Avraam asupra regilor dușmani — întinde simbolic Mîntuitorului potirul mistic.

Din cele de mai sus desprindem că decorația de la Cefalù a fost astfel concepută încît să exprime intenția ctitorului de a exalta gloriificarea Mîntuitorului în ipostaza

supremă a Înălțării, pentru a-i cere apoi celui care s-a jertfit pentru păcatele oamenilor să-i acorde victoria militară împotriva basileului, să-l încoroneze în locul acestuia și să-i ierte păcatele atunci când va apărea în fața majestății celei de a Doua venituri. (În trecut fie spus, într-un articol recent am arătat că în altă epocă și în altă zodie geografică o imagine a Înălțării Domnului a fost, ca și la Cefalù, și mai mult decât la Cefalù, încărcată cu o finalitate militară și făcută să domine de sus o vastă suprafață murală dedicată exclusiv sfinților militari sau cu implicații militare. E vorba de fațada de vest a bisericii moldovenești de la Arbure.)

Dar intenția ctitorului normand capătă întreaga-i dimensiune dacă trecem la identificarea completă și corectă a părinților bisericii și martirilor de pe pereții prezbiterialui. Faptul că în cele două registre de la sud au fost reprezentați numai sfinți « greci » era, evident, un omagiu adus bisericii orientale și marilor ei intercesori. Gestul lui Roger era și evlavios și politic, căci Roger urmărea să-i câștige pe creștinii din răsărit și să-l răstoarne numai pe împăratul lor. Dar dacă am accepta că și în cele două registre de la nord au fost introduși câțiva greci (episcopul Grigore, Dionisie Areopagitul și martirul Petru) printre sfinții catolici, ar însemna că Roger catolicul a extins în mod inoportun omagiul adus bisericii grecești în dauna numerică și spre ofensa bisericii catolice, a papei și a țărilor catolice aliate, pe care era presupus a le conduce în luptă. Singura soluție potrivită mentalității pragmatice a normandului era un compromis care să-i permită să invoce, pentru realizarea mării sale cauze, în egală măsură pe intercesorii Răsăritului și ai Occidentului. În această lumină privind lucrurile, dificultatea identificărilor dispăre. Astfel, episcopul Grigore nu poate fi nici Grigore din Nissa, nici vreun alt oriental, ci papa Grigore cel Mare al Romei, cel care a contestat vehement, în jurul anilor 600, pretenția patriarhilor Constantinopolului, prima oară formulată atunci, de a fi considerați ecumenici. Că despre Grigore cel Mare e vorba o dovedește și prezența, exact deasupra sa, a arhidiaconului Petru, care nu poate fi decât cel căruia i-a dictat Grigore operele sale și care și-a sacrificat viața pentru a salva scrierile magistrului din mâinile profanatorilor. Așa se și explică, de altfel, de ce Petru poartă în mâini o carte. Cu aceasta l-am identificat deci și pe martirul Petru, rămas neexplicat pînă acum. Că Vincențiu figurează deasupra lui Augustin iarăși nu e întimplător, căci dintre toți martirii despre care a scris Augustin, Vincențiu e cel mai laudat. Episcopul Silvestru nu poate fi decât Silvestru I, papă al Romei în vremea lui Constantin cel Mare, și despre care tradiția catolică afirmă că a determinat convertirea și botezarea lui Constantin, și chiar ținerea primului sinod ecumenic. Prezența, în altarul de la Cefalù, a lui Grigore cel Mare și Silvestru I era deci menită să accentueze clar primatul spiritual al Romei asupra Constantinopolului și să-l omagieze astfel pe papa Eugeniu al II-lea, sprijinitorul lui Roger, ca pe viitor cap spiritual al viitorului imperiu. Protomartirul Ștefan, oriental de origine, era socotit de biserica catolică total latinizat, de vreme ce rămășițele-i pămîntești, aduse cîndva de la Constantinopol la Roma, fuseseră depuse în mormîntul lui Laurențiu, la cererea miraculoasă a acestuia, și alăturate în « veșnică unire » rămășițelor sale. Cît despre episcopul Dionisie, dacă toți ceilalți sfinți părinți și martiri de pe peretele de nord sînt catolici, e limpede că nici el nu putea face excepție. El nu e deci Dionisie din Areopag, ci faimosul Saint Denis, primul episcop al Parisului și mare protector al armatelor franceze, care-i purtau în bătălii nu mai puțin faimosul stîndard al « flăcării de aur » (*oriflamme*). Și tocmai de aceea a și fost prezentat Saint Denis în fruntea episcopilor latini. În sfîrșit, legătura cea mai palpabilă, în ochii normanzilor sicilieni, dintre intercesorii catolici și cei răsăriteni o ilustra prezența, pe celălalt perete și în exactă contrapondere cu Saint Denis, a marelui oriental Nicolae « grabnic ajutorul » cum îl numește *Viața* lui. Căci după cum se știe, moaștele sale, aduse de normanzi la Bari, în sudul Italiei, și depuse într-o catedrală ce le-a fost dedicată, deveniseră pavăza militară venerată a Regatului celor două Sicilii.

RÉSUMÉ

L'interprétation qu'on a donnée jusqu'à présent aux mosaïques de Cefalù, du point de vue des idées qu'elles renferment, a été d'ordre exclusivement théologique. En ce qui le concerne, l'auteur de la présente communication (voir l'astérisque du titre roumain) reprend l'analyse systématique de l'iconographie et aboutit à la conclusion que le programme d'idées — d'une logique très serrée et parfaitement mis en œuvre du point de vue optique — expose la prière de Roger II, le fondateur de la cathédrale de Cefalù. Le téméraire militaire et l'habile diplomate qui était le roi des deux Siciles, prie Jésus Christ de lui prêter son secours dans la guerre qu'il préparait en 1148 (exactement l'année où il commandait l'exécution des mosaïques) contre le basileus, de lui accorder la couronne de l'empire byzantin et de lui pardonner ses péchés quand il paraîtra devant la majesté de la Seconde Venue. L'auteur ne croit pas nécessaire de présenter dans ce résumé les arguments de cette conclusion, vu qu'il va publier sa communication en anglais, avec mention détaillée de la bibliographie qui s'y rattache.

BISERICA RUPESTRĂ CORBII DE PIATRĂ

CEL MAI VECHI ANSAMBLU DE PICTURĂ — CUNOSCUȚ ASTĂZI — DIN ȚARA ROMÂNEASCĂ *

de CARMEN LAURA DUMITRESCU

Monumentul pe care îl vom prezenta în rândurile de față nu se poate numi inedit¹, dar nici nu a constituit pînă acum obiectul unor cercetări mai amănunțite, astfel încît socotim utilă o expunere monografică a datelor referitoare la arhitectură, pictură și ctitori, care să readucă în cadrul istoriei artei noastre medievale un element îndeobște ignorat. Anticipînd asupra rezultatelor investigațiilor noastre, vom spune că modestul monument rupestru este important și datorită vechimii sale, determinată pe criterii stilistice în pragul veacului al XIV-lea, cu alte cuvinte tocmai în vremea de început a organizării ca stat a Țării Românești.

Biserica — cunoscută în documente sub denumirea de « mănăstirea de la Corbii de Piatră » — se află pe malul stîng al Rîului Doamnei, la NV de Cîmpulung, pe drumul dintre localitățile Domnești și Nucșoara, în comuna Corbi, satul Jghiaburi (fig. 1). Numele sugestiv derivă, desigur, din împrejurarea că biserica este săpată într-un perete de piatră: o rocă moale, friabilă, nisipoasă, pe care intemperiiile au erodat-o în forme ciudate. La această modelare naturală s-a adăugat la un moment dat și intervenția omului prin săparea unui lăcaș de cult și prin amenajarea altor spații cerute de viața monastică (trapeză, chilii). Dealtfel, pe malul opus, cel drept, al Rîului Doamnei, în locul numit Muchea Mare, se pot vedea urmele altor amenajări rupestre, simple adăposturi (fig. 2), care au fost în mod evident săpate și locuite de sihaștri, așa cum atestă și tradiția locală.

Locul de la Jghiaburi a fost cîndva sălbatic și izolat față de orice așezare, dar după întemeierea satului Corbi² oamenii s-au tot apropiat de el, pînă cînd cătunul l-a cuprins din toate părțile, fapt care a dus la împrăștierea călugărilor anahoreți, la o primă pustiire a mănăstirii. Astăzi, casele așezate la poalele dîmbului deasupra căruia se ridică stîncă, clopotnița mică de lemn, masa pentru pomeni din fosta trapeză, dar mai ales zidul recent al fațadei bisericii au schimbat în așa măsură aspectul monumentului, încît privitorul contemporan e nevoit să depună un real efort pentru a desprinde unul cîte unul elementele adăugate de vremi și pentru a-și imagina monumentul de la origine.

* Într-o primă formă, partea de *arhitectură* a articolului de față a fost redactată de către Rada Teodoru. Am scris din nou, din punctul nostru de vedere, această parte, utilizînd textul inițial și marcînd în note observațiile care nu ne aparțin (C.L.D.).

¹ Bibliografia monumentului la N. Stoicescu, *Bibliografia localităților și monumentelor feudale din România*, I, Țara Românească, vol. I, Craiova, 1970, p. 194, la care se adaugă: I. D. Ștefănescu, *La peintures religieuses en Valachie et Transylvanie*, Paris, 1932 (Addenda), p. 421—424 și

pl. XXVIII/1, XXIX în text; Radu Crețeanu, *Monumentele religioase de pe valea Rîului Doamnei*, în *Mitropolia Olteniei*, XXI (1969), p. 36—37; Rădulescu-Codin, *Muscelul nostru. Comuna Corbi și locuitorii săi*, Cîmpulung, 1922, p. 53; idem, *Literatură, tradiții și obiceiuri din Corbii-Muscelului*, București, 1929.

² Prima mențiune documentară a satului Corbi din Muscel este din 1456: *Documenta Romaniae Historica* (= D.R.H.), B, I, nr. 113, p. 196—197.

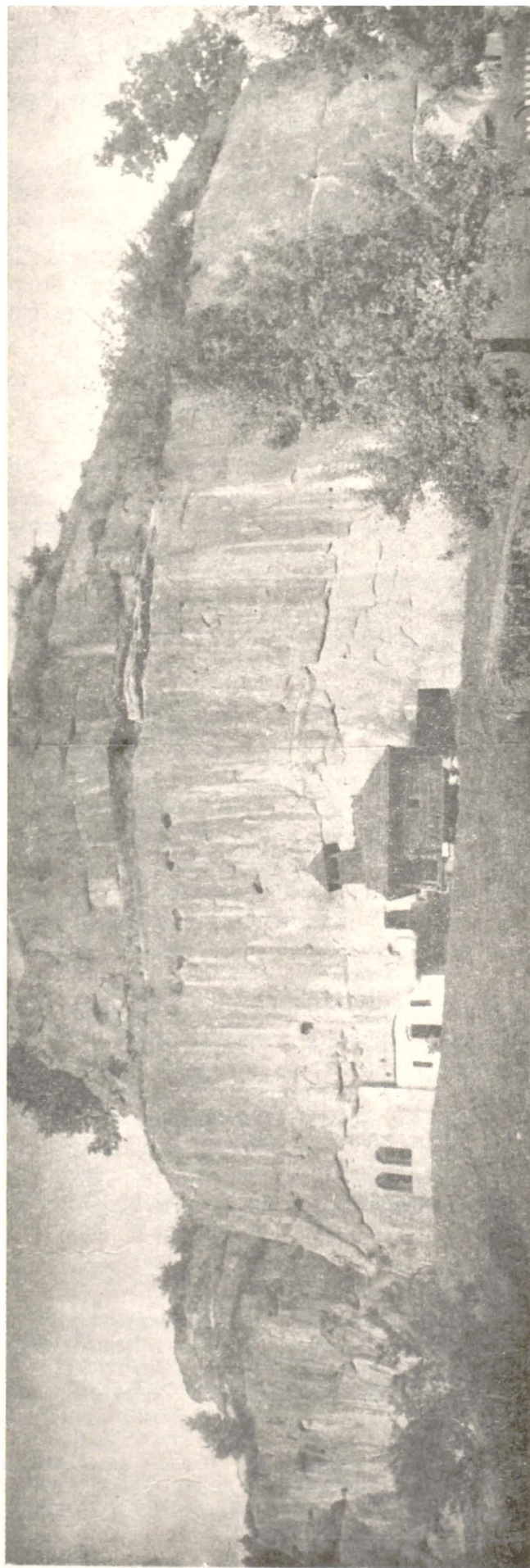


Fig. 1. — Corbii de Piatră, exterior (foto R. Teodoru).

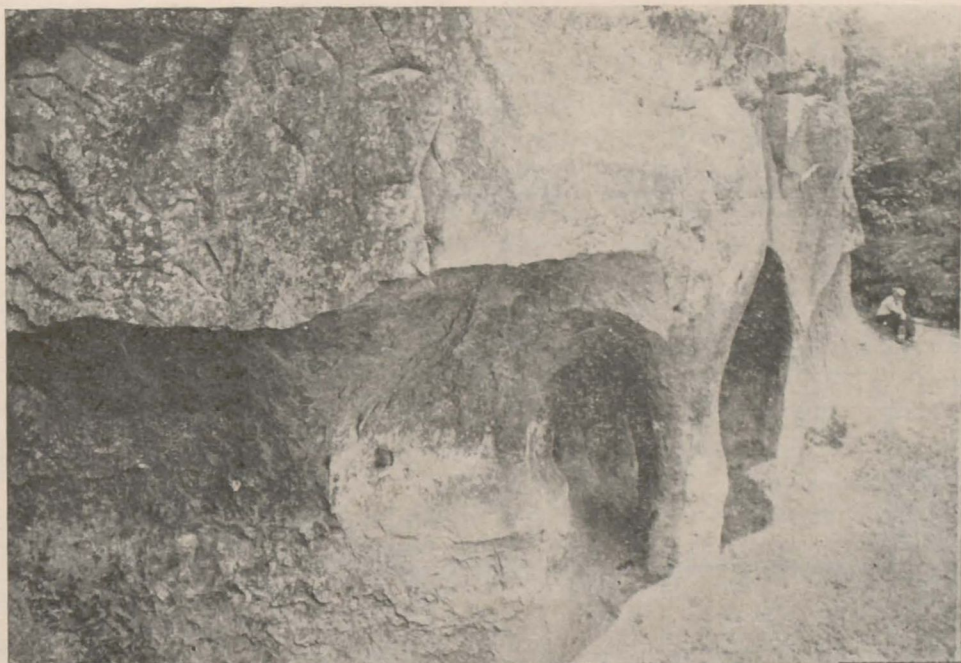
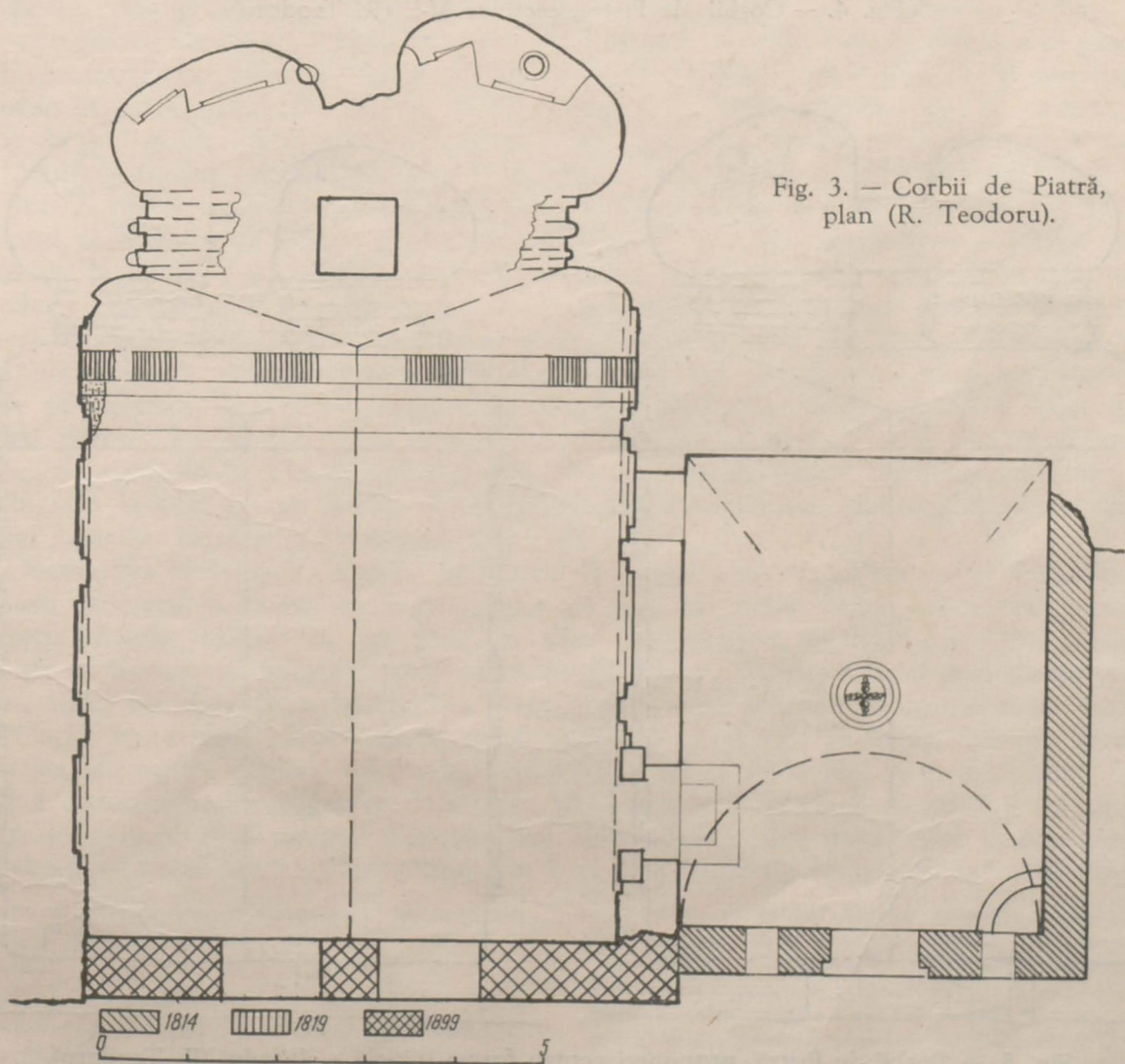


Fig. 2. — Corbi, chiliile din Muchea Mare (foto R. Teodoru).



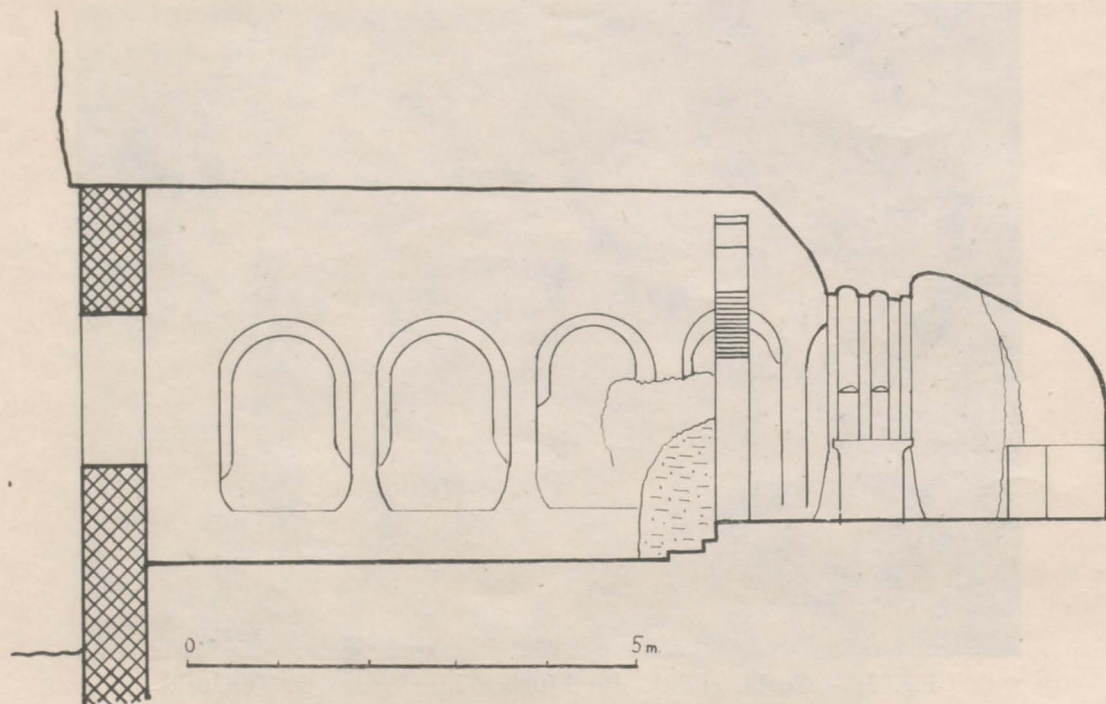


Fig. 4. — Corbii de Piatră, secțiune V-E (R. Teodoru).

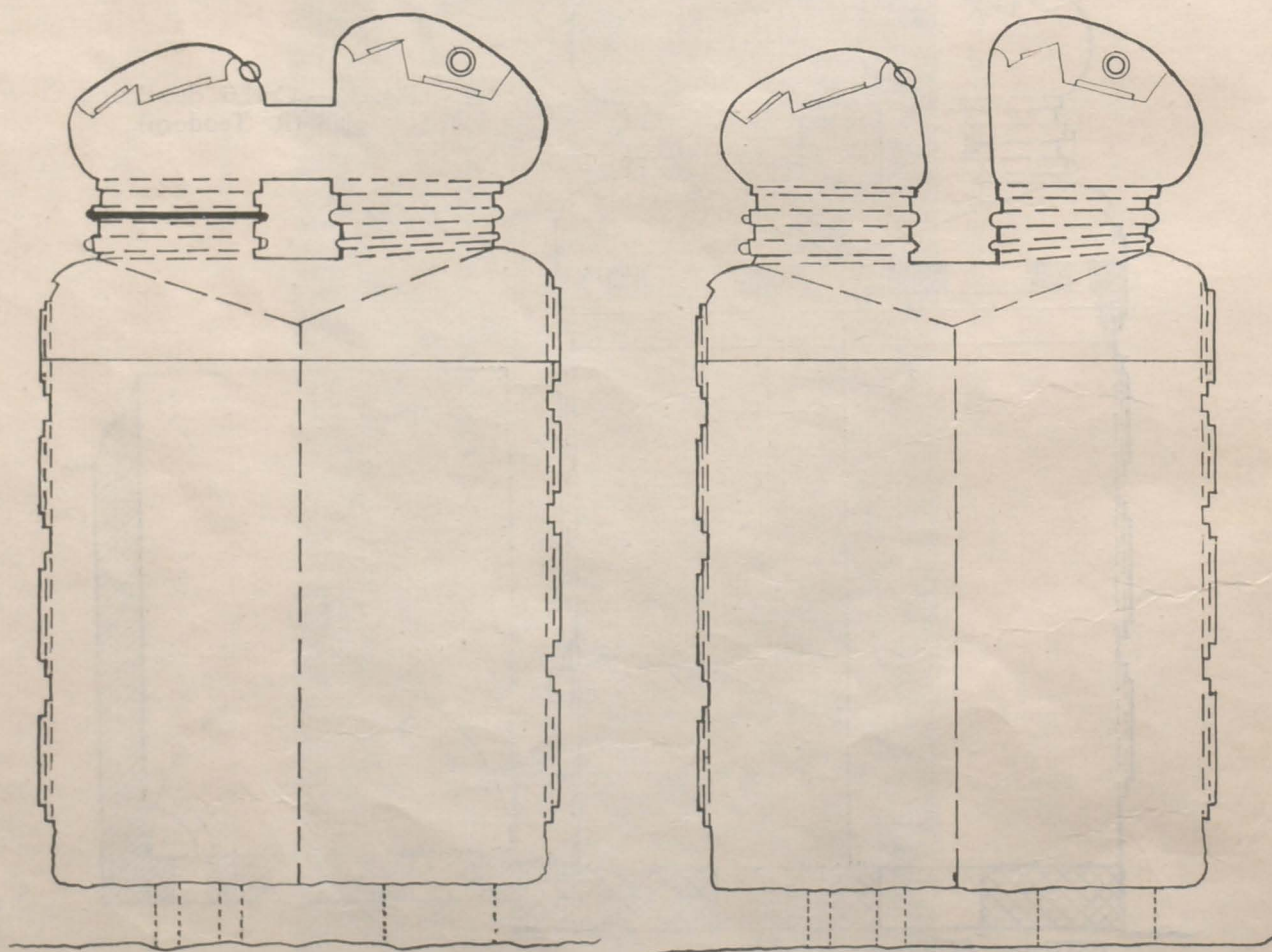


Fig. 5. — Corbii de Piatră, propuneri pentru forma inițială a altarului (R. Teodoru).

Nu putem preciza dacă începătorii lăcaşului de cult au folosit o grotă naturală pe care au lărgit-o şi au fasonat-o potrivit necesităţilor de cult, sau dacă au pornit lucrarea excavând în stîncă compactă. Dar acest amănunt este lipsit de însemnătate. Important pentru noi e faptul că rezultatul muncii acestor oameni este o încăpere de cult care prezintă în plan (fig. 3) şi elevaţie (fig. 4) elemente interesante, nu tocmai obişnuite şi în nici un caz întâmplătoare. Vom descrie deocamdată numai ceea ce aparţine primei etape a « construcţiei » lăcaşului.

Biserica se compune dintr-un naos dreptunghiular în plan şi « boltit » în arc frînt (7,60 m × 6,10 m × 4 m Î.) şi dintr-un altar bipartit, suprainălţat cu două trepte faţă de nivelul naosului. În plan altarul prezintă două abside în formă de potcoavă, aproape egale, dispuse uşor divergent, cu o orientare aproximativă SE şi NE. Trecerea din naos în altar se făcea prin două arcade supralărgite (fig. 6), despărţite de un pilastru ce se prelungea în sus evazîndu-se pînă la timpanul arcului de triumf, triunghiular şi uşor concav (fig. 7). La o dată relativ recentă (sec. XIX) acest pilastru a fost retezat în partea mediană şi din el s-a rezervat la bază o porţiune prismatică de aproximativ 1 m înălţime, care a devenit noua masă a altarului, iar deasupra acestui rest de pilastru deschiderea spre altar s-a unificat. Nu putem şti dacă în forma originală a altarului, în spatele pilastrului exista un perete plin sau o comunicaţie între cele două abside (fig. 5). Astăzi există o trecere, dar ea ar putea să dateze tot din momentul retezării pilastrului (fig. 3). Forma de potcoavă a celor două abside se datorează unei « sugrumări » în plan la nivelul trecerii dintre naos şi altar, iar în elevaţie aceste protuberanţe, care alcătuiesc tocmai intradosul arcadelor, au fost canelate în mod rudimentar cu cîte trei « nervuri » cu secţiune dreptunghiulară (fig. 10). În fiecare absidă s-au rezervat în stîncă (fig. 3), în pereţele de est, mese liturgice, aceea din absida de SE avînd şi o umivalniţă (fig. 8). În naos, pereţii laterali de sud şi de nord sînt decoraţi cu nişe plate (fig. 4, 9), patru pe fiecare perete, cu arhivoltele retrase faţă de pilaştrii despărţitori care la partea inferioară se lătesc şi se pierd într-o curbă incertă spre interiorul nişei. Pereţele de vest al naosului s-a prăbuşit în secolul al XIX-lea şi a fost refăcut din zidărie. C. D. Aricescu³, care a vizitat monumentul pe la 1855, a mai văzut pereţele original, străpuns către nord de o uşă scundă şi de două ferestre mici. Astăzi, pereţele de vest refăcut e prevăzut doar cu două ferestre mari. Accesul în biserică se face acum prin pridvorul săpat în 1814⁴, la sud de naos, o încăpere de plan rectangular care comunică cu naosul printr-o uşă care a spart ultima nişă de pe pereţele de sud al acestuia şi printr-o fereastră străpunsă în a doua nişă a aceluiaşi perete. La rîndul ei, această tindă a femeilor a impietat asupra unei porţiuni din trapeza excavată la sud de biserică (fig. 1), o încăpere lungă, cu horn, care era probabil închisă la vest cu un perete de scînduri. Dacă trapeza e contemporană cu biserica sau mai recentă, rămîne o problemă deschisă.

Revenind la lăcaşul de cult, în forma sa iniţială, să rezumăm caracteristicile sale: mononavă (termen introdus în istoriografia de artă de către Sorin Ulea), cu nişe plate pe pereţii laterali, boltită în arc frînt şi altar suprainălţat, alcătuit din două abside în formă de potcoavă, cu mese liturgice rezervate în stîncă. Elementul cel mai deosebit este, desigur, tipul de altar şi în încercarea noastră de a găsi analogii monumentului rupestru de la Corbi am pornit tocmai de la acest dat. Aşa cum era şi firească, ne-am îndreptat atenţia asupra acelor regiuni care şi-au dobîndit o faimă deosebită prin densitatea excepţională a monumentelor rupestre destinate cultului creştin şi vieţii monastice de tip anahoretic, în primul rînd asupra Cappadociei. Într-adevăr, din materialul bogat, publicat cu decenii în urmă de G. de Jerphanion⁵, şi din lucrările mai recente⁶ privitoare la

³ *Istoria Cîmpulungului, prima residenţă a României*, Bucureşti, 1855–1856, partea a II-a, p. 107–108.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de la Cappadoce*, text 2 volume în 2 părţi şi 3 albume, Paris, 1925–1942.

⁶ Nicole et Michel Thierry, *Nouvelle églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1963; M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, 3 volume, Recklinghausen, <1967>; şi importanta recenzie a lucrărilor privitoare la bisericile capadociene a d-nei Nicole Thierry, *Notes critiques à propos des peintures rupestres de Cappadoce*, in *Revue des Études Byzantines*, XXVI (1968), p. 337–366.

această provincie a artei bizantine, ale cărei vestigii se înscriu în cuprinsul secolelor VII–XII, putem invoca unele analogii. Astfel, forma de potcoavă a absidelor, arcul supra-lărgit (« outrepasé ») al deschiderilor spre altar, mobilierul liturgic rezervat în rocă sînt elemente pe care le întîlnim destul de frecvent la bisericile rupestre din Cappadocia⁷. Tot acolo se întîlnesc și arcaturile sau nișele de pe pereții laterali ai naosului, desigur în forme și conture mai decise. Mai greu de aflat este însă o îmbinare identică a elementelor de plan pe care le avem la Corbi: o singură navă cu altar bipartit⁸. În genere, atunci cînd întîlnim în Cappadocia altar biabsidat, el corespunde împărțirii în două nave a naosului, printr-un șir de pilaștri, una din nave – cu absida corespunzătoare – alcătuind o capelă funerară. Extinzînd cercetările și asupra altor provincii ale artei rupestre bizantine^{8bis} am găsit o analogie mai sugestivă în planul unei biserici basilienine din SE Italiei și anume Sf. Procopie de la Fasano (sec. XI)⁹, precum și în Bulgaria la unele schituri rupestre din valea Lomului¹⁰: Gospodev-Dol (sec. XIII), Săborenata Țărcva și Țărcvata (sec. XIV), numai că la acestea din urmă formele sînt rudimentare, abia schițate. Recunoaștem totuși altarul cu două abside, iar la Țărcvata chiar și supraînălțarea cu o treaptă a spațiului rezervat altarului. Cunoscut fiind că, la un nivel evoluat, arhitectura rupestră imită – în măsura posibilului – prototipurile arhitecturii de zid, am încercat să găsim și monumente zidite care să prezinte altar cu două abside și naos mononavă. O serie de biserițe-schituri din Macedonia greacă și iugoslavă, datînd de la sfîrșitul veacului al XIII-lea și începutul celui de-al XIV-lea, au aceste caracteristici¹¹, dovadă că pentru necesitățile de cult ale unor comunități monastice cu foarte puțini membri este suficientă existența absidei altarului propriu-zis și a absidei proscomidiei către nord, iar o a treia absidă sau nișă la sud, cu funcție de diaconicon (veșmîntar), este inutilă și ca atare suprimată. În acest fel se lămurește și forma mai deosebită a sanctuarului de la Corbii de Piatră. El este alcătuit numai din altar și proscomidie, respectiv absida de SE și absida de NE. Cel puțin așa ar fi logic, deși prezența umivalniței în absida de SE ne cam nedumerește, în cazul în care nu este o intervenție mai tîrzie: locul ei ar fi în proscomidie și nu în altar.

Dacă altarul bipartit pledează pentru o datare relativ timpurie, limitele cronologice în care se întîlnește acest tip arhitectonic sînt însă destul de elastice (secolele X–XIV). Nici restul elementelor de plan și structură nu ne permit o încadrare cronologică mai strînsă, iar boltirea naosului în arc frînt încheiat la est cu timpanul triunghiular aproape că nu-și găsește analogii la monumentele rupestre. Dar tocmai îmbinarea unor caractere de proveniență diversă (sigur orientală pentru forma de potcoavă a absidelor și a arcurilor supra-lărgite, poate occidentală pentru tipul de boltire) constituie interesul deosebit al monumentului de la Corbii de Piatră.

Dimensiunile reduse ale naosului și tipul de altar vădesc că biserica a fost destinată la origine unei comunități monastice puțin numeroase. De-a lungul secolelor însă, așa cum vom vedea, împrejurări noi au dus la schimbări în destinația și aspectul bisericii

⁷ Vezi Jerphanion, *op. cit.*, albume pl. 28, 160 și *passim*, și M. Restle, *op. cit.*, *passim*.

⁸ Jerphanion, *op. cit.*, II/2, p. 406–407.

^{8bis} În ultimul moment am găsit o prețioasă analogie în articolul lui N. V. Drandaki, « Ἁγίος Παντελεήμων Μπουλαριῶν », in « Ἑπετηρίς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν », Atena, 1969–1970 (tom. 37), p. 437–458, în special p. 437–445 și schițele incluse 1–4. Este vorba de o biserică rupestră (sec. X) din Peloponez, mononavă cu altar biabsidat. Autorul (p. 438) trimite pentru acest tip de altar la studiul lui Panayotis Vokotopoulos, publicat în « Χαρακτήριον εἰς Ἀναστάσιον Κ. Ὁρλάνδον », Δ, 1967–1968, p. 66–74, pe care nu am mai avut răgazul să-l cercetăm. Ori-cum, tipul de altar biabsidat pare a se datoră unei influențe a artei bizantine orientale, microasiatice, preluată în Grecia și în Italia de sud.

⁹ Alba Medea, *Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi*, 2 volume, Roma, 1939, I, p. 83–85. Pentru arhitectura rupestră din sudul Italiei a se vedea și Arnaldo Venditti, *Architettura bizantina nell'Italia meridionale*, 2 volume, Napoli, <1967>.

¹⁰ Asen Vasiliev, *Ivanovskite stenopisi*, Sofia, 1953, figurile de la paginile 17, 22 și 25.

¹¹ N. Moutsopoulos, *The Churches of the Prefecture of Florina, Thessaloniki*, 1966, p. 12, fig. 28; D. Boscović și K. Tomovski, *L'Architecture médiévale d'Ochride*, in *Ochride. Recueil de travaux...*, Ohrida, 1961, p. 98, fig. 36, 37, 39; Gojko Subotić, *Pećinska crkva arhandjela Mihaila kod Struge*, in *Zbornik filozofskog Fakulteta*, 1964, nr. 1, p. 299–331, rezumat francez p. 329–331. Ideea comparației cu arhitectura de zid și informația bibliografică din această notă aparțin Radei Teodoru.

rupestre. În secolul al XIX-lea ea devine biserică de mir, i se adaugă un narthex în partea de sud și o clopotniță de lemn cu aspect de bisericuță la dreapta intrării. Atunci are loc și modificarea altarului, a cărei conformație mai specială rămânea de neînțeles pentru slujitorii cultului mirean din epoca mai nouă, și tot atunci se adaugă și tîmpla de zid.

PICTURA ¹²

Îndată, sau la scurt interval după excavarea bisericii, ea a fost împodobită și cu pictură. Din acest decor iconografic nu s-a mai păstrat decît o mică parte, în condiții deosebit de proaste. Fragmente de pictură se mai pot vedea astăzi în absidele altarului, pe timpanul de est, pe jumătatea de sud a boltii naosului și pe perețele de sud al naosului. În partea de nord, pe boltă și pereți, pictura e distrusă.

În lipsa unei turle sau calote, primul loc în ierarhia iconografică revine timpanului de est. Pe partea sa centrală este reprezentat un *Deisis* <1> ¹³: Fecioara și Ioan Botezătorul sînt siluete întregi, în vreme ce în centru Iisus e numai bust, ținînd cu stînga cartea deschisă pe care este redat, în grecește, textul evanghelic din *Ioan* 8,12: « Eu sînt lumina lumii; cel ce vine după mine <nu va umbla în întuneric, ci va avea lumină veșnică> ». Textul grecesc este mai alterat pe pagina din dreapta a cărții, dar începutul e încă foarte ușor descifrabil și nu lasă nici o îndoială asupra pasajului ales: ΕΓΩ | Ε... | ΜΗ ΤΟ ΦΩΣ ΤΟΥ | ΚΟΣ | ΜΟΥ || Ω ΑΚ... | Α...ΙΕΝ | Ε...ΜΗ | Ο...ΜΗ ΠΕ | ΠΙ...

În extrema dreaptă a timpanului și ceva mai jos, pe porțiunea care face legătura cu perețele de sud, se mai poate vedea o siluetă feminină, ușor înclinată spre stînga, pe fundalul unui edicul masiv ¹⁴. Este fără îndoială Fecioara din *Buna Vestire* <2>, dar îngerul, pandant în extrema stîngă a timpanului, nu s-a mai păstrat.

Absida de SE a altarului mai păstrează încă fragmente de pictură care permit reconstituirea ansamblului: în centrul nișei este *Fecioara tronînd cu Iisus în brațe*. Iisus binecuvîntează cu dreapta și ține un sul în mîna stîngă. Tronul Fecioarei are un spătar înalt de formă ovală. În stînga și dreapta tronului se află cîte un arhanghel înclinat, în haine imperiale bogat împodobite cu perle. În extremitățile nișei sînt ierarhi (doi în dreapta și unul în stînga), în feloane polistavrion cu crucile foarte mari (fig. 11), ținînd *rotuli* desfășurați ale căror inscripții grecești sînt prea degradate pentru a mai putea fi descifrate. Ei se înclină către reprezentarea Fecioarei adorate de îngeri pe care o încadrează <4>. Este deci vorba de figurarea în același registru a imaginilor pe care în bisericile mai mari le găsim suprapuse: *Fecioara adorată de îngeri* — deasupra, și *marii ierarhi oficiînd liturgia* — în registrul inferior al altarului ¹⁵.

În absida de NE (fig. 6) pictura s-a distrus în mult mai mare măsură decît la SE. Nu mai putem decît să presupunem — în funcție de cîteva vagi conture și pete de culoare — că aici <3> se afla *Iisus tronînd între îngeri* ¹⁶, aceștia din urmă identificați după îmbrăcămintea imperială bogată în perle. În extremitatea de sud, ceva mai jos decît figurile din centrul absidei, se poate bănuia o mică siluetă cu nimb (poate un sfînt diacon?), iar în partea de nord se păstrează mici fragmente dintr-un decor caracteristic broderiilor de pe veșmintele ierarhilor și diaconilor: pe un fond galben, desene geometrico-florale. Nu este deci exclus ca imaginea centrală să fi fost încadrată de ierarhi și diaconi.

¹² O descriere lacunară și o sumară caracterizare și datare a picturii (a doua jumătate a secolului al XIV-lea) de la Corbi de Piatră a fost făcută de I. D. Ștefănescu, *La peintures religieuses en Valachie et Transylvanie* (Addenda), p. 421–424, pl. XXVIII/1, XXIX. La o dată cînd rîndurile de față erau scrise a apărut *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, București, 1973, a aceluiași autor, care, într-o singură frază (p. 187) despre biserica de la Corbi, revine asupra datării picturilor, admițînd, fără argumente, că ar putea fi mai vechi cu două-trei decenii decît picturile bisericii Sf. Nicolae-Domnesc de la Curtea de Argeș.

¹³ Numerele din parantezele ascuțite—< >—corespund numerelor din schema repartiției iconografice, fig. 7.

¹⁴ Același tip de arhitectură în scena *Bunei Vestiri* se întîlnește și în unele biserici rupestre din Cappadocia:

G. de Jerphanion, *op. cit.*, albume pl. 73/1, 74/1, 188/1, 170/3, 172 (Toqalé Kilissé, Sf. Barbara-Soghanlé și triconcul de la Taghar); M. Restle, *op. cit.*, III, fig. 367, 415, 437.

¹⁵ Amintim că imaginea din conca absidei altarului bisericii Sf. Nicolae-Domnesc de la Curtea de Argeș cuprinde, alături de Fecioara tronînd între îngeri, pe sfinții ierarhi Ioan Gură de Aur și Nicolae. Deși acolo nu e vorba de concentrarea în aceeași imagine a două teme distincte, ci de o dublă adorare a Întrupării: ingerească și umană, prezența ierarhilor alături de Fecioară merită să fie semnalată; cf. și conca de la Calendzicha — Georgia (V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, fig. 519).

¹⁶ I. D. Ștefănescu, *La peintures...*, p. 422, distinge aici trei siluete și bănuia că ar fi reprezentarea « Christ de pitié », dar costumele imperiale al îngerilor exclude această posibilitate.



Fig. 6. — Corbii de Piatră. Absida de NE (arcada și mesele liturgice) (foto R. Teodoru).

Lângă altar, în dreapta arcadei de acces către absida de SE, sub Fecioara din Buna Vestire, se află *Sacrificiul lui Avraam* <5> (fig. 12). Aplecat spre dreapta, el se pregătește să-și înjunghie fiul, pe care-l ține cu brațul stîng; privirea îi este îndreptată către un mic înger în zbor¹⁷.

În naos, pe partea superioară a pereților și pe boltă, se desfășura ciclul « Sărbătorilor », păstrat însă numai în jumătatea de sud. Ciclul începe cu Nașterea lui Iisus pe peretele de sud, lângă altar, continuă cu Întîmpinarea la Templu și Învierea lui Lazăr către vest, scenele fiind despărțite prin benzi înguste de culoare roșie brună. Deasupra lor, pe jumătatea de sud a bolții, în friză continuă de data aceasta, de la vest la est, se află Botezul (jumătate distrus), Schimbarea la față și Înălțarea. Deoarece gradul de alterare a picturii e atît de avansat încît fotografiile sînt insuficient de clare, vom descrie scenele amintite.

Nașterea <6> (fig. 13). În centru se află Fecioara, mai degrabă așezată lângă ieslea dreptunghiulară din stînga, asupra căreia suflă boul și măgarul. Din segmentul de lumină de deasupra coboară o rază spre capul lui Iisus. Cei trei magi vin din stînga, aducînd caseta cu daruri; mai sus se bănuiește un înger, pandantul celui din dreapta care vestește pe păstori: unul așezat și alți doi în dreapta jos. Episodul cu baia copilului se află între Fecioară și păstori: femeia așezată din dreapta ține în brațe pe Iisus, care încearcă cu mîna apa din vas, în vreme ce o tină ră toarnă apă (fig. 13,14). Jos, în extrema stîngă, se află Iosif, așezat, cu capul sprijinit pe mîna.

Întîmpinarea la templu <7> (fig. 15). În stînga, profetesa Ana ține în mîna dreaptă un rotulus desfășurat cu un text grecesc destul de alterat: Τῶ...ΤΟ...ΕΦ...Σ...ΑΝΟΝ ΚΕ ΓΗ...ΤΕ...Ε...ΣΕΝ¹⁸, care se referă evident la profeția ei. Urmează Simeon aplecat spre dreapta, ținînd în brațe pe Iisus, care întoarce capul și mîinile către Fecioara aflată dincolo de masa altarului din centru, pe care e o carte. Fecioara

¹⁷ O iconografie asemănătoare se întîlnește pe unul din panourile ușii de bronz de la Monte San Angelo (1106), cf. Kingsley Porter, *Wreckage From a Tour in Apulia*, în *Mélanges offerts à M. G. Schlumberger*, Paris, 1924, II, pl. XXI.

¹⁸ La Nerezi, pe rotulul Anei e următoarea inscripție: ΤΟΥΤΟ ΤΟ ΠΑΙΔΙΟΝ ΟΥΡΑΝΟΝ ΚΕ ΓΗΝ ΕΣΤΕΡΕΟ-ΣΕΝ. S-ar părea că textul de la Corbi se poate întregi după acest model, înlocuind însă pe ΠΑΙΔΙΟΝ cu sinonimul său ΒΡΕΦΟΣ.

întinde și ea mâinile către copil, iar în spatele ei Iosif ține în mână o colivie cu două turturele. Arhitecturile masive din fundal cuprind o construcție cu acoperiș în două ape, un baldachin cu turnuleț prismatic și o construcție cu acoperiș plat.

Învierea lui Lazăr <8> (fig. 16). Se mai păstrează, foarte alterată, doar jumătatea din stînga a compoziției. Iisus e întors către dreapta, iar cele două surori sînt îngenunchiate la picioarele lui: prima, ghemuită, îmbrățișează piciorul lui Iisus, cealaltă, cu bustul ridicat, privește în sus. În stînga se disting doi apostoli; în dreapta s-a mai păstrat un fragment din sarcofagul lui Lazăr. În fotografia publicată de I. D. Ștefănescu¹⁹ se disting și nimburile celorlalți apostoli și grupul de personaje de dincolo de sarcofagul din dreapta.

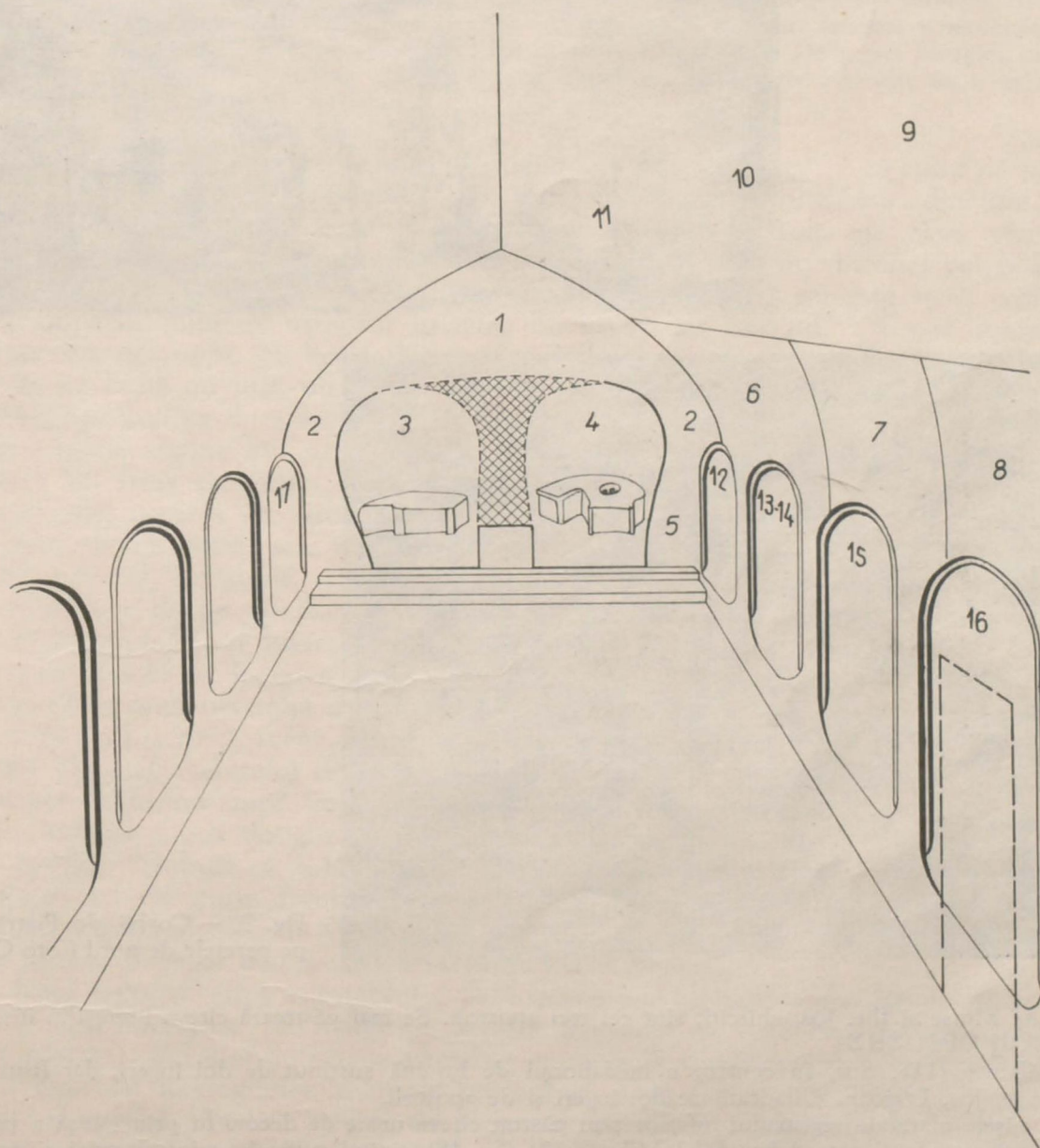


Fig. 7. — Corbii de Piatră. Schema repartiției iconografice (C.L.D.).

Botezul <9>. Scenă distrusă în partea dreaptă; se mai vede parțial Iisus cu picioarele pe o cărămidă și, mai jos, personificarea mării sau a Iordanului călare pe un delfin (?). În stînga este Ioan, iar ceva mai sus se vede un rotulus desfășurat cu o inscripție cu litere grecești; personajul care îl ține se distinge anevoie, dar probabil este David, cu un text din psalmul 76,15 sau din psalmul 113, 3—4²⁰.

Schimbarea la față <10>. Scena, foarte înghesuită și deteriorată, nu e despărțită de cea precedentă și de cea următoare. Sus, în centru, este Iisus în mandorla, din care se desprind mănunchiuri de raze,

¹⁹ Op. cit., loc. cit., pl. XXVIII/1.

²⁰ G. Millet, *Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile*, 11^e édition, Paris, 1960, p. 175, 208, 211—214.

Fig. 8. — Corbii de Piatră. Absida de SE a altarului (mesele liturgice) (foto R. Teodoru).

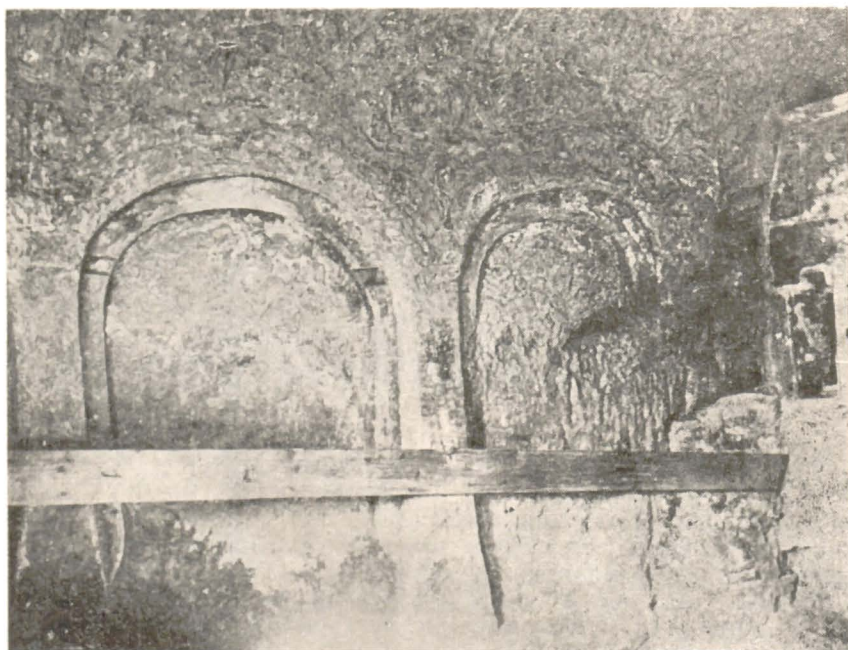
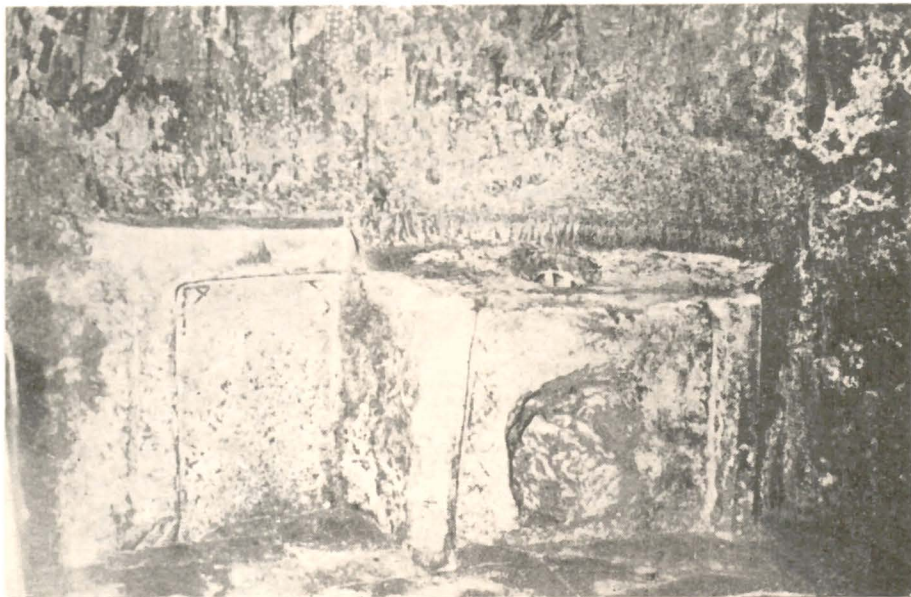


Fig. 9. — Corbii de Piatră. Nișe pe peretele de nord (foto C.L.D.).

încadrat de Moise și Ilie. Jos, chirciți, sînt cei trei apostoli. Se mai păstrează cîteva litere din inscripția: [H METAM] ΟΡΦΟΣΗΣ.

Înălțarea <11>. Sus, în centru, e medalionul de lumină susținut de doi îngeri, dar Iisus nu se mai distinge. Jos, Fecioara e flancată de doi îngeri și de apostoli.

În nișele plate ale registrului inferior s-au păstrat cîteva urme de decor. În prima nișă a peretelui de sud, lingă altar, e figurat Arhanghelul Mihail <12> (fig. 18), ținînd sulita în mîna dreaptă și cu stînga — atît cît se mai poate vedea — discul cu monogramă în dreptul pieptului; e îmbrăcat în costum imperial, cu lorosul bogat împodobit cu perle. În nișa următoare (străpunsă de fereastra narthexului adăugat), se mai disting urmele a două siluete, probabil Sfinți militari <13–14>. În nișa a treia, în partea superioară, în centru, s-a păstrat bustul lui Iisus Emanuil <15>. Nu putem preciza dacă la origine era figurat în întregime, tronînd, sau numai bust. Nișa este destul de largă pentru a fi cuprins reprezentarea scenei Iisus la templu între cărturari — așa cum presupunea I. D. Ștefănescu²¹. Totuși, această scenă are întotdeauna un fundal de arhitecturi care aici lipsesc cu desăvîrșire. Înclinăm să credem că Iisus Emanuil a fost de la început reprezentat numai bust, binecuvîntînd, deasupra unei compoziții cu ctitori.

Pictura din ultimă nișă de pe peretele de sud a fost distrusă prin străpungerea ușii de acces către narthexul adăugat. În timpanul rămas deasupra deschiderii, astăzi, nu se mai păstrează nimic, dar în foto-

²¹ Op. cit., p. 422, unde propune și « Jésus source de vie ».

grafia publicată de I. D. Ștefănescu²² se pot vedea două capete: acela din dreapta, încadrat de aripi, aparține unui înger (fig. 17). I. D. Ștefănescu²³ identifica scena cu Buna Vestire. Am văzut însă că Buna Vestire se află pe părțile laterale ale arcului de triumf; pe de altă parte, locul Bunei Vestiri n-ar fi în nici un caz în registrul inferior către vest. Amplasarea se potrivește mai curînd scenei Sf. Pahomie cu Îngerul <16>, indicată pentru această zonă de decor și pentru un lăcaș monastic.

Pe latura de nord a naosului a mai rămas un singur fragment de pictură în nișa de lîngă altar: umărul și pletele unui personaj care ar putea să fie Ioan Botezătorul, dar mai degrabă credem că e un Sfînt pustnic <17>.

Decorul nefigurativ împodobește arhivoltele nișelor plate cu motive de palmete, semipalmete, panglici în zigzag, iar un motiv de triloburi înscrise într-o rețea de romburi acoperă «nervurile» arcadei de acces spre absida de SE a altarului (fig. 10) și suprafețele laterale ale mesei liturgice din aceeași absidă. Motivele decorative amintite sînt curențe în repertoriul decorativ bizantin, au o origine veche și nu pot constitui un element de datare.

Din datele iconografice de care dispunem am putea încerca — cu titlul de ipoteză — o întregire a programului iconografic. În mod normal, decorul distrus din jumătatea de nord a bisericii era continuarea iconografică a jumătății de sud, ale cărei elemente le cunoaștem. Remarcăm că desfășurarea ciclului Sărbătorilor nu începe pe boltă, ci în registrul median, de la est către vest. Dar succesiunea scenelor nu este strict cronologică, întrucît după Întîmpinare urmează Învierea lui Lazăr, iar Botezul, care s-ar intercala între ele, figurează deasupra, pe boltă, în rînd cu Schimbarea la față și Înălțarea. Aceste trei scene de pe boltă au însă un factor comun și anume, fac parte din categoria scenelor cu caracter pronunțat de «theofanie»²⁴. Fiecare din ele marchează un moment de manifestare a laturii divine din natura lui Iisus: Botezul prin coborîrea Duhului sfînt și recunoașterea lui Iisus ca «fiu», Schimbarea la față prin manifestarea luminii necreate, iar Înălțarea prin urcarea lui Iisus la ceruri. Ținînd seama de acest caracter «theofanic» al scenelor de pe boltă, este de presupus că ele aveau ca pandant alte trei scene de același fel. Astfel, Anastasis, o apariție a lui Iisus după moarte și Coborîrea Sf. Duh ar fi putut fi scenele de pe jumătatea nordică a bolții, în vreme ce registrul corespunzător Nașterii, Întîmpinării și Învierii lui Lazăr putea să fi fost continuat pe peretele de nord (de la vest la est) cu Intrarea în Ierusalim, Cina cea de taină și Răstignirea (lîngă proscomidie). Timpanul peretelui de vest, rezervat în genere Adormirii Fecioarei, va fi cuprins în mod necesar această scenă, deoarece hramul bisericii era tocmai «Uspenia» Fecioarei²⁵. În nișele plate ale peretelui de nord este de presupus că au fost zugrăviți sfinți călugări și pustnici (judicînd după fragmentul din nișa de lîngă proscomidie: pletele unui anahoret). Ctitorul ocupa desigur și el un loc în registrul inferior, fie la vest, fie într-una din nișele laterale. Trebuie să subliniem, însă, absența celor patru Evangheliști, temă, dacă nu obligatorie, cel puțin frecventă chiar în cadrul unor programe succinte. În afară de bolțile celor două abside, nu vedem nici o altă suprafață disponibilă și adecvată. Totuși, bolțile absidelor erau mai potrivite reprezentării Profeților.

Dacă reconstituirea ansamblului iconografic am încercat-o din nevoia unei imagini rotunjite, considerațiile pe marginea acestui program le vom face recurgînd numai la scenele păstrate. Ele sînt suficiente pentru a pune în evidență faptul că fiecare este așezată potrivit ierarhiei iconografice și nu la întîmplare, alcătuiind un program coerent, dar de un tip mai special. Analiza tipului de program, împreună cu observațiile asupra stilului, sînt elementele cu care vom încerca să situăm cronologic ansamblul de la Corbi.

Biserica neavînd turlă sau calotă pe naos, imaginea Pantocratorului este substituită atît prin Iisus din scena Înălțării — medalionul purtat de îngeri — la limita dinspre est a bolții naosului, cît, mai ales, prin Iisus din Deisis, în centrul timpanului de est. Deisis-ul în partea superioară a absidei altarului constituie o particularitate a programelor iconografice

²² *Ibidem*, pl. XXVIII/1.

²³ *Ibidem*, p. 422.

²⁴ Pentru categoria teofaniilor în arta paleocreștină a se vedea A. Grabar, *Martyrium*, II (Iconographie), Variorum Reprints, Londra, 1972, p. 129–290. În ceea ce ne privește,

am folosit termenul de teofanie pentru un număr mai restrîns de scene.

²⁵ În secolul al XVI-lea hramul era Adormirea, cf. D.R.H., B, II, nr. 103, p. 205–206; nr. 114, p. 231–233; nr. 133, p. 266–268; nr. 153, p. 295–297, dar, firește, nu este exclus ca la origine biserica să fi avut alt hram.

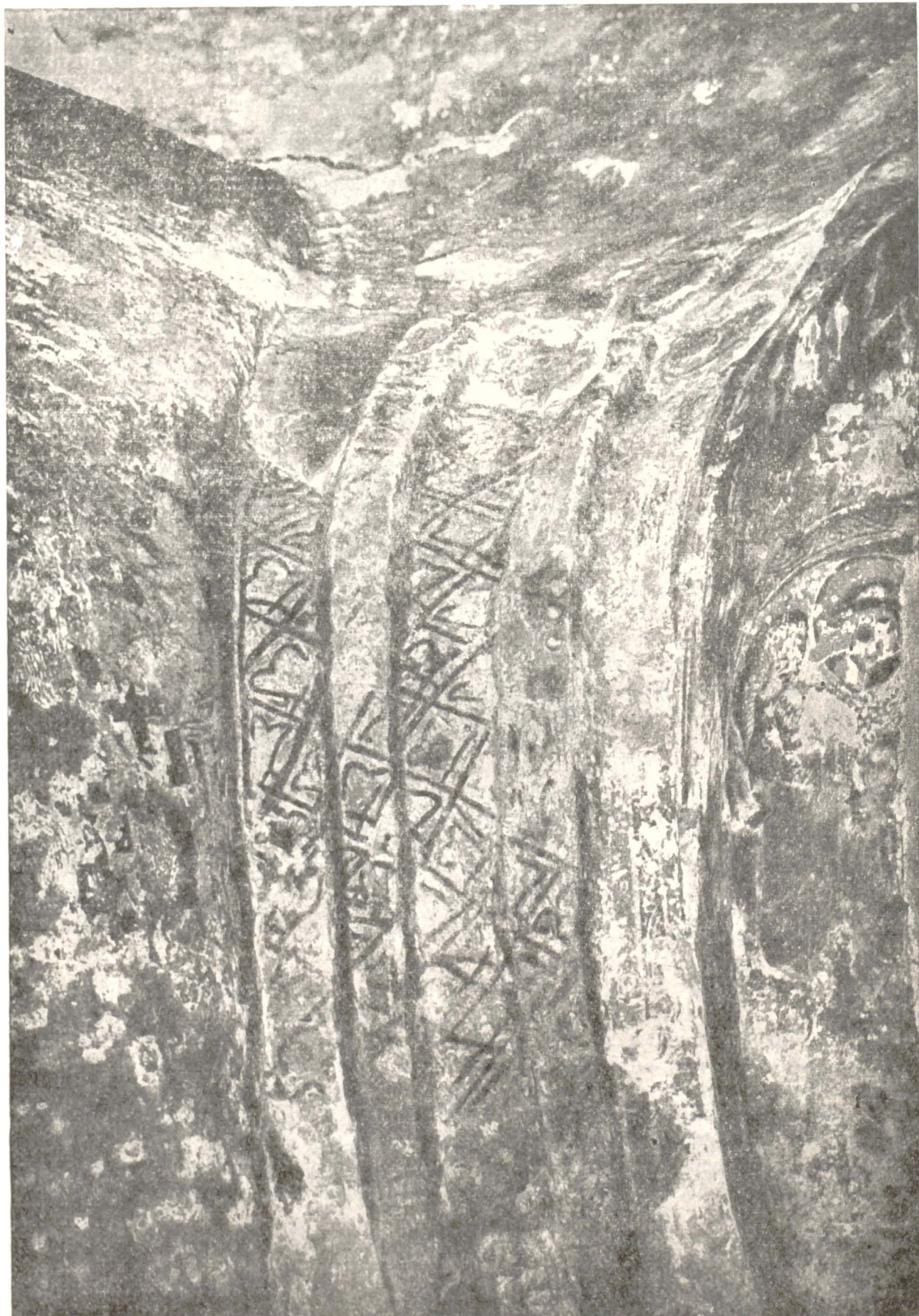


Fig. 10. — Corbii de Piatră. Nervurile arcului absidei de SE (foto R. Teodoru).

Fig. 11. — Corbii de Piatră.
Detaliu de pictură în absida de
SE (ierarhi) (foto R. Teodoru).



bizantine de dată mai veche²⁶ și se întâlnește în special în decorul capelelor rupestre din Asia Mică²⁷, Italia de sud²⁸ etc. (sec. X–XIII). În secolul al XIII-lea prezența unui

²⁶ Prin « partea superioară a absidei altarului » înțelegem fie conca absidei, fie arhivolta sau timpanul arcului triumfal. Exemple de Deisis (busturi în medalion), pe arcul triumfal, întâlnim la Sf. Sofia-Kiev (sec. XI), la Sf. Sofia-Ohrida (sec. XI), cf. V. Lazarev, *Storia...*, p. 153, 159; la Sf. Sofia-Constantinopol (sec. XIV), un Deisis (cu Hetermasia) se afla pe intradosul arcului triumfal, cf. C. Mango, *Materials for the Study of St. Sophia at Istanbul*, Dumbarton Oaks Studies, 8, Washington, 1962, p. 66–74. Aceste Deisis sînt de fapt ecoul sau rămășițele unui program mai vechi de absidă — de origine orientală — în care tema amintită se afla în conca altarului. Ulterior (sec. XI–XII), în arta de origine metropolitană, imaginea Fecloarei, singură sau cu pruncul, a înlocuit cu precădere orice alte teme teofanice

sau eshatologice în conca altarului. Pentru programele bizantine, a se vedea Otto Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, Londra, 1953. Lucrarea d-nel C. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden, 1960, mi-a fost inaccesibilă.

²⁷ A se vedea G. de Jerphanion, *op. cit.*, text: I/2, p. 381, 397, 433, 456, 475, 482, 486; II/1, p. 162, 178–179, 189–195, 274, 342, 366, 372; albume pl. 98/1, 113/2, 114/1, 2, 125/1, 126/1, 166/1, 167/1. M. Restle, *op. cit.*, II, fig. 171, 193, 196, 279; III, fig. 355, 360, 414, 521, 522, 529.

²⁸ Alba Medea, *Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi*, I, p. 102–104, 216–221, 221–226; II, fig. 48, 137, 155.

Deisis în conca altarului este deja o trăsătură arhaică (Sfinții Apostoli – Peć)²⁹, atunci când rostul edificiului nu este în mod cert funerar. Decorul timpanului de est al bisericii de la Corbii de Piatră trebuie înțeles de fapt și imaginat fie ca timpan deasupra unei abside unice a altarului, fie ca decor în conca unei abside centrale, flancată de proscomidie și diaconicon. Altarul bipartit de la Corbi făcea însă imposibilă o reprezentare centrată a Deisis-ului alta decât aceea existentă, iar dimensiunile reduse ale celor două abside nu permiteau decât un singur registru de decor în fiecare din ele.

Așa cum am arătat mai sus, în absida de SE se află Fecioara tronînd cu pruncul, adorată de arhangheli, alături de care figurează și ierarhi cu filactere. Este de fapt imaginea Întrupării legată de absida altarului care a fost combinată cu o altă temă proprie altarului: ierarhii oficiînd liturghia.

Din păcate, nu tot atît de limpede este decorul din absida de NE. Fragmentele foarte reduse de pictură ne îngăduie însă să presupunem – cu destui sorți de probabilitate – o scenă de adorație cu doi îngeri, în centru fiind Iisus tronînd. Dacă întregirea noastră este justă, caracterul arhaic al programului – semnalat deja atunci când am vorbit despre Deisis – ar fi cu atît mai evident. Într-adevăr, așa cum a arătat A. Xyngopoulos³⁰ în legătură cu o icoană din secolul al XIV-lea de la mănăstirea Vlattadon din Salonic, Iisus între îngeri este stadiul final și tardiv al unei foarte vechi teme iconografice, inspirate de viziuni ale profeților³¹ și de imnul liturgic numit Epinikios. Imaginea îl prezintă pe Iisus ca « rege al cerurilor », ca « Dumnezeu în gloria sa cerească, asistat și adorat de cetele îngerilor ». A. Xyngopoulos pune pe bună dreptate icoana din Salonic în legătură cu programele vechi de absidă (și de proscomidie) și amintea cîteva exemple de astfel de decor de concă cu Iisus între îngeri³². Tot cu titlu de exemplu s-ar putea menționa programul altarului de la Torcello, unde în conca diaconiconului este reprezentat Iisus tronînd între îngeri, iar conca absidei centrale e ocupată de Fecioara cu pruncul³³. În același sens trebuie să amintim mai ales de altarul bisericii Sfinții Apostoli de la Peć (Iugoslavia), a cărui concă centrală e rezervată Deisis-ului, în vreme ce conca proscomidiei cuprinde o viziune profetică cu Iisus între îngeri³⁴; decorul diaconiconului este distrus, dar nu este exclus ca la origine să fi existat aici o Fecioară. În acest caz am avea – *mutatis mutandis* – o repartiție asemănătoare cu aceea de la Corbi: Deisis, Iisus între îngeri, Fecioara. Dar exemplele invocate aparțin unor monumente prestigioase și comparația cu ele poate părea puțin forțată. Este momentul să ne referim la acea categorie de monumente care se află în relație mai strînsă cu biserica de la Corbi, și anume la modestele biserici rupestre din Asia Mică, Georgia, Italia de sud, Peninsula Balcanică. O examinare cît de sumară a decorului iconografic al capelelor rupestre din zonele amintite³⁵ scoate în evidență o predilecție marcată pentru un anume program de altar, în care Iisus

²⁹ Caracterul arhaic și oriental al decorului bisericii Sf. Apostoli de la Peć a fost subliniat în diverse rinduri de cercetători: Sv. Radojčić, *Staro srpsko slikarstvo*, Belgrad, 1966, p. 45–52; idem, *Die Entstehung der Malerei der Paläologischen Renaissance*, in *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft*, VII (1958), p. 108; V. Djurić, *La peinture murale serbe au XIII^e siècle*, in *L'Art byzantin du XIII^e siècle*, *Symposium de Sopoćani* – 1965, Belgrad, 1967, p. 162–163; V. Lazarev, *Storia...*, p. 297–298.

³⁰ Une icône byzantine à Thessalonique, in *Cahiers archéologiques*, III (1948), p. 114–128.

³¹ A. Grabar, *Martyrium*, II, p. 193–234, 306–319, se ocupă în mod amănunțit de geneza și evoluția temei teofaniilor-viziuni de inspirație profetică în decorul absidelor, în arta creștină timpurie; în aceeași problemă a se vedea și J. Lafontaine-Dosogne, *Théophanies-visions auxquelles participent les prophètes dans l'art byzantin après la restauration des images*, in *Synthronon*, Paris, 1968, p. 135–143.

³² A. Xyngopoulos, *op. cit.*, p. 120–124; S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris, 1970, p. 24–25, 50–51.

³³ V. Lazarev, *Storia...*, fig. 368, 369. Asupra programului de la Torcello, a se vedea studiul Irinei Andreescu, *Torcello...*, in *Dumbarton Oaks Papers*, 1972, p. 183–223.

³⁴ R. Hamman Mac Lean și H. Hullensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen, 1963, plan 15 a și fig. 109–110. A se vedea și Janko Radovanović, *L'Iconographie des fresques dans la prothèse de l'église des Saints-Apôtres à Peć*, in *Zbornik za likovne umetnosti*, Novi-Sad, 4 (1968), p. 27–61, rezumat francez p. 61–63.

³⁵ V. Lazarev, *Storia...*, p. 47, 79, 83, 121, 162, 166, 167, 168, 183, 213, 216, 220–221, 222, 227, 228, 231, 264, 298, 309–311, 313, 320, 328, 342, 343, 345, 401, 434, 439 și J. Lafontaine-Dosogne, *op. cit.* Pentru amănunte, a se vedea G. de Jerphanion, *op. cit.*, loc. cit. (vezi nota 27) și I/2, p. 322–324, 513, 522, 553, 590, 592, II/1, p. 22–23, 51, 63–65, 83, 179, 184, 237–238, 313, 342, 395.



Fig. 12. — Corbii de Piatră. Sacrificiul lui Avraam (foto C.L.D.).



**Fig. 13. — Corbi de Piatră. Nașterea
(detaliu) (foto C.L.D.).**

în tetramorf sau între îngeri și Deisis ³⁶ sînt temele care ocupă conca sau nișele sanctuarului, uneori concomitent ³⁷. Această preferință, ținînd seama de faptul că dăinuie de-a lungul secolelor și apare în zone atît de depărtate în spațiu ³⁸, se explică desigur printr-o tradiție proprie monumentelor rupestre, de fapt printr-o tradiție a purtătorilor și beneficiarilor acestei arte. După cum monumentele artei constantinopolitane erau modele și prototipuri pentru ctitorii cu mari resurse din imperiu și din afara sa, tot așa pentru monahii anahoreți monumentele rupestre ale tebaidelor din Orient constituiau exemplele care trebuiau să fie urmate în mod firesc. Pe de altă parte, tipul mai special al acestui monahism determina desigur și alegerea unui program iconografic cu accente mai deosebite față de programul « clasic » bizantin.

Se știe că tema pe care istoriografia contemporană de artă o numește Deisis este de fapt tot o viziune teofanică a gloriei cerești a lui Iisus ³⁹. Cu timpul, conținutul capătă o nuanță nouă — eshatologică — datorită rolului de intercesori ai principalilor martori ai teofaniei: Fecioara și Ioan Botezătorul, și tema e transpusă ca nucleu în reprezentarea Judecării de apoi. Alegerea acestei imagini a maiestății divine ca dominantă a programului de la Corbi este în deplin acord cu rostul călugărului pustnic, care a abandonat viața secolului și aspiră la cîștigarea celei veșnice, la momentul în care, încă din viața aceasta, asemenea profeților, va contempla lumina și gloria divină ⁴⁰. Asceza avea tocmai acest scop și nu întîmplător textul de pe cartea lui Iisus din Deisis se referă la lumină (Ioan 8, 12). Astfel, programul bisericii de la Corbi de Piatră se înscrie foarte firesc în seria programelor pe care le-am numi « anahoretice », pentru a le deosebi de programele monastice de la marile lavre de tip cenobitic, mult mai apropiate de arta oficială contemporană lor.

★

Să încercăm acum o analiză a stilului picturii de la Corbi. Trebuie să spunem de la început că pictorul care a lucrat aici nu vădește nici o trăsătură de naivitate, ci, dimpotrivă, o formație de « atelier » bine asimilată, cunoașterea unor formule iconografice elaborate și — în cazul în care el a fost și autorul programului — noțiuni precise de repartitie și ierarhie iconografică. Ceea ce nu înseamnă că opera sa se situează la un nivel artistic ridicat. Un fapt care atrage imediat atenția este înghesuiala scenelor din friza de pe boltă, în asemenea măsură încît e necesar un efort susținut pentru a înțelege unde se termină o scenă și unde începe alta. Aceeași înghesuială caracterizează și cuprinsul fiecărei scene. Dar senzația de dens și încîlcit provine nu numai din înghesuiala personajelor, ci și din felul cum este redat conturul obiectelor și drapajul veșmintelor. În cute adînci, conturate de umbre puternice care creează iluzia reliefului, draperiile sînt uneori dispuse în falduri întretăiate fără vreo logică tectonică sau decorativă, ci dintr-o virtuozitate de epigon (fig. 13, 14). Este ceea ce Otto Demus a denumit: stilul « faldurilor încolăcite și șerpuitoare » ⁴¹. Într-adevăr, reliefurile faldurilor și al altor detalii pare a fi realizat din

³⁶ De fapt, tema Deisis în altar apare mai tirziu (sec. X) decît viziunile profetice cu Iisus în tetramorf sau între îngeri, dar tema mai veche nu dispăre, ci coexistă; cf. Jerphanion, *op. cit.*, loc. cit. și A. Grabar, *op. cit.*, II, p. 319. A se vedea și precizările lui Chr. Walter, *Two Notes on the Deisis*, in *Revue des Études Byzantines*, XXVI (1968), p. 334—335.

³⁷ De exemplu la Göreme, capela 9, la triconcul de la Taghar, la Direkli kilise (Belisirama): M. Restle, *op. cit.*, II, pl. XII, fig. 355, pl. LXII.

³⁸ A se vedea notele 27, 28, 35 și R. Ljubinković, *L'Église rupestre de St. Pierre de Koriša*, in *Starinar*, VII—VIII (1956—1957), p. 91—110, rezumat francez p. 111—112, și V. Djurić, *Najstariji jivopis isposnište pustinojitelja Petra Koriškog*, in *Zbornik radova vizantološkog Instituta*, 1958, p. 173—200, rezumat francez p. 201—202.

³⁹ Pentru noile concluzii asupra originilor, semnificației și evoluției temei Deisis a se vedea Th. von Bogyay, *Deisis*, in *Reallexicon zur byzantinischen Kunst*, I, Stuttgart, 1966, col. 1178; idem, *Deisis und Eschatologie*, in *Polychordia, Festschrift F. Dölger*, II, Amsterdam, 1967, p. 59—72 (citat după Chr. Walter) și Chr. Walter, *op. cit.*, p. 311—336 și idem, *Further Notes on the Deisis*, in *Revue des Études Byzantines*, XXVIII (1970), p. 161—187.

⁴⁰ Jean Meyendorff, *Saint Grégoire Palamas et la mystique orthodoxe*, Paris, 1959, in special p. 1—81, și idem, *Introduction à l'étude de Grégoire Palamas*, Paris, 1959, *passim*.

⁴¹ O. Demus, *Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei*, in *Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress*, München, 1958, p. 28, 29 («Wulst- und Schlängelfalten») și p. 47, 51.



Fig. 14. — Corbii de Piatră. Detalii din Nașterea și
Întîmpinarea la templu (foto C.L.D.).



Fig. 15. — Corbii de Piatră. Întîmpinarea la templu
(după I. D. Ștefănescu).

șerpuirea și zigzagarea unui șnur gros. Acest stil « cîlțos », derivat din manierismul comen de la sfîrșitul secolului al XII-lea, se întîlnește în special la monumentele provinciale ale veacului al XIII-lea. Purtătorii săi sînt meșteri de a doua și a treia mînă, foarte atașați de tradiții locale și la care noutățile stilului metropolitan, chiar dacă ajung, nu fac decît să se combine cu elementele arhaizante, rezultanta fiind un stil hibrid, lipsit de eleganță ⁴².

În pictura de la Corbi, deși foarte prost conservată și din acest motiv greu de analizat stilistic, găsim și alte detalii interesante. Să ne oprim asupra modului de a desena figura umană. Arhanghelul Mihail (fig. 18) ne îngăduie să vedem cum era tratată o figură de o frumusețe ideală. Sprîncenele sînt arcuite într-o linie groasă ce se subțiază spre tîmple; pleoapa de sus e conturată prin două linii curbe, dintre care cea inferioară se unește cu linia pleoapei de jos, formînd coada ochiului foarte alungită. Gura e mică, cu buza inferioară plină și cu comisurile foarte umbrite și puțin ridicate. Ovalul feței e ușor alungit, cu umbre estompate în contur. Deci, sprîncenele și ochii decis caligrafiți pe o față a cărei carnație capătă relief din estompe delicate. La figurile neidealizate, linia sprîncenelor este însă aproape continuă și coborîtoare, arcadele puternic umbrite, iar pleoapa inferioară o curbă îngroșată. Nasul pornește din același plan cu fruntea, este drept, din două linii paralele cu o mică rotunjire la vîrf. Toate aceste detalii se regăsesc la unele figuri aparținînd mai ales picturilor de factură provincială din secolul al XIII-lea din Grecia și Serbia ⁴³.

Bogata podoadă de perle, nu numai pe costumele îngerilor, ci și pe nimbul cruciger al lui Iisus sau pe cartea de pe altar în scena Întîmpinarea la templu (fig. 15), dar mai ales motivul crucilor foarte mari și distanțate pe feloane și omoforii (fig. 11), precum și broderiile pe fond auriu ce decorează epitrahilele ierarhilor, sînt tot atîtea amănunte caracteristice mai ales fazei anterioare stilului paleolog matur. În aceeași ordine de idei trebuie să amintim lipsa vellum-urilor și tipul greoi al arhitecturilor din scena Întîmpinării: nimic svelt și elansat în silueta acestor edificii care parcă apasă pe umerii personajelor (fig. 15). Există totuși în pictura de la Corbi și elemente care țin — într-o oarecare măsură — de o fază mai avansată a picturii bizantine, ca de exemplu detaliile iconografice din scena Botezului: profetul David, delfinul.

În stadiul actual al cunoștințelor asupra picturii bizantine provinciale din a doua jumătate a veacului al XIII-lea și primele decenii ale veacului al XIV-lea ne este greu să formulăm o opinie decisă în legătură cu proveniența meșterului zugrav care a lucrat la Corbi. Un lucru e însă cert: el nu aparține sferei stilistice a monumentelor macedonene din vremea regelui Milutin, a căror serie începe cu Sf. Climent (Perivleptos) — Ohrida (1295) ⁴⁴. Nici una din particularitățile acestui stil nu se întîlnește la Corbi. În schimb, un monument de factură mai provincială cum este Arilje ⁴⁵ oferă anumite analogii; tot așa și picturile din capela turnului Sf. Gheorghe de la mănăstirea Hilandar ⁴⁶. Dar cele mai puternice asemănări — după părerea noastră — le găsim în decorul datînd din secolul al XIV-lea, din spațiile anexe dintre transept și capelele laterale de la Sopočani (în special

⁴² Ibidem, p. 12, 23, 43, 48, 49, passim; O. Demus, *Studien zur byzantinischen Buchmalerei des 13. Jahrhunderts*, in *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft*, IX (1960), p. 77—89, în special p. 80, 85—89; V. Lazarev, *Storia...*, p. 284, 287, 291. Pentru Grecia: Manolis Chatzidakis, *Aspects de la peinture murale du XIII^e siècle en Grèce*, in *Symposium de Sopočani*, p. 59—73; pentru Serbia: V. Djurić, *La peinture murale serbe au XIII^e siècle*, in *Symposium de Sopočani*, p. 145—167, și în general, toate articolele referitoare la pictură publicate în această culegere.

⁴³ M. Chadzidakis, op. cit., fig. 3, 4, 7, 8, 15, 19, 24, 27; V. Djurić, op. cit., fig. 1, 6, 11, 12, precum și R. Ljubinković, *The Church of the Apostles in the Patriarchate of*

Peč, Belgrad, 1964, fig. 18 și 28—29.

⁴⁴ P. Miliković-Peppek, *Deloto na zografite Mihailo i Eutihij*, Skopje, 1967.

⁴⁵ Sv. Radojčić, *Staro srpsko slikarstvo*, p. 72—73, fig. 43 și R. Hamman Mac Lean & H. Hallensleben, op. cit., fig. 152, 158, 159. A se compara în special trupurile « noilor născuți » (Iisus și Fecioara), cu aspect athletic.

⁴⁶ V. Djurić, *Fresques médiévales à Chilandar*, in *Actes du XII^e Congrès International d'Études Byzantines*, Ochride, 1961, Belgrad, 1964, III, p. 65—71, fig. 6—15, datează pictura din capela turnului Sf. Gheorghe în a doua jumătate a secolului al XIII-lea.

scenele din viața Sf. Gheorghe⁴⁷). Același stil «șerpuitor», aceleași siluete greoaie, aceleași tipuri de figuri cu arcadele puternic umbrite⁴⁸. De fapt, rădăcinile acestei maniere viguroase și lipsite de rafinament se află în chiar picturile mai vechi (± 1265) de la Sopočani, și anume în decorul proscomidiei și al pronaosului (în special ciclul lui Iosif⁴⁹). Aceste constatări nu înseamnă firește că afirmăm apartenența meșterului de la Corbi la o echipă care a lucrat la Sopočani în secolul al XIV-lea. Aceeași manieră se practica, fără îndoială, și în alte mărunte ateliere provinciale din Grecia și Balcani, dar martorii activității acestor echipe au dispărut în bună parte, fiind monumente modeste care n-au rezistat timpului. Oricum, din materialele publicate pînă acum, reiese clar că și în Grecia, la sfîrșitul veacului al XIII-lea, persista o manieră de lucru învechită, arhaică, ai cărei purtători nu erau la curent cu noutățile stilului paleolog⁵⁰.

Termenii stilistici de comparație din secolul al XIV-lea de care dispunem astăzi, pe teritoriul țării noastre, sînt ansamblurile de la Sîntă Mărie-Orlea (1311)⁵¹ și Sf. Nicolae-Domnesc de la Curtea de Argeș (1369)⁵². În pictura de factură bizantină de la Sîntă Mărie-Orlea găsim unele asemănări evidente în desenul figurilor rotunde, cu arcadele sprîncenelor puternic umbrite, în faldurile grele ale veșmintelor, în bogăția decorului de perle, dar desenul e mai sensibil. În schimb, ne este greu să găsim vreo apropiere cu pictura de stil paleolog avansat de la Sf. Nicolae-Domnesc. Este poate cazul să precizăm că decorul bisericii de la Corbi este realizat într-un stil pictural care nu are nimic sec sau caligrafiat. Factura e viguroasă, plastică, dar lipsită de eleganță. Personajele și obiectele au o corporalitate masivă, iar figurile nu vădesc nici o intenție de idealizare. Draperiile sînt grele și lipsite de suplețea aeriană proprie stilului paleolog.

Cu oarecare efort s-ar putea deosebi două sau chiar trei «mîini» în pictura de la Corbi. Astfel, «șeful echipei», cel mai abil din grup, ar fi autorul compoziției din absida de SE (Fecioara tronînd, îngeri și ierarhi), al Sacrificiului lui Avraam și al Arhanghelului Mihail. Un al doilea meșter a pictat Nașterea, Întîmpinarea și Învierea lui Lazăr, iar scenele înghesuite de pe boltă ar putea fi opera unui ucenic. Totuși, între ultimele două mîini deosebiri sînt infime și se datoresc, poate, dificultăților întîmpinate în pictarea bolții. Simțul compoziției lipsește în aceeași măsură și în scenele de pe boltă și în scenele de pe perete. S-ar cuveni să facem și cîteva observații asupra cromaticii, dar, din păcate, totul a devenit atît de tern, afumat și alterat de mucegai, încît putem doar bănuî care era aspectul inițial.

★

Ținînd seama de stil, iconografie și de caracterul arhaic al programului altarului, am fi înclinați să situăm pictura de la Corbi de Piatră către sfîrșitul secolului al XIII-lea sau, mai probabil, în primele decenii ale veacului al XIV-lea, cu precizarea — în acest caz — că meșterul care a lucrat aici nu era la curent cu stilul «up to date» al picturii paleologe, ci practica un stil provincial. Nu trebuie să pierdem din vedere nici existența

⁴⁷ V. Djurić, *Sopočani*, Belgrad, 1963, p. 92–96, 114, 119–120, datează pictura din aceste capele către 1360. Datarea ni se pare exagerat de tirzie pentru acest stil arhaic, care se leagă foarte bine de pictura din proscomidia aceleiași biserici (sec. XIII).

⁴⁸ Pentru comparație, a se vedea G. Babić, *Chapelles latérales des églises serbes du XIII^e siècle et leur décor peint*, în *Symposium de Sopočani*, p. 179–187, fig. 27–28 și mai ales 30–31; de asemenea, la biserica mănăstirii Prodromului de la Serres, pictura de la începutul secolului al XIV-lea, cf. A. Xyngopoulos, *Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ μονῆς Προδρομίου παρὰ τὰς Σέρρας*, Salonic, 1973, p. 9–13, pl. A, B și 4–8.

⁴⁹ R. Hamman Mac Lean și H. Hallensleben, *op. cit.*, fig. 135, 138–142.

⁵⁰ M. Chadzidakis, *op. cit.*, p. 72, 73 și *passim*.

⁵¹ V. Drăguș, *Picturile bisericii Sîntă Mărie-Orlea, cel mai vechi ansamblu mural din țara noastră*, în *Buletinul monumentelor istorice* (= B.M.I.), XL (1971), nr. 3, p. 61–78.

⁵² Cf. O. Tafrali, *Monuments byzantins de Curtea de Argeș*, Paris, 1931; V. Drăghiceanu, *Curtea Domnească de la Argeș*, *Buletinul Comisiei monumentelor istorice*, X–XVI (1917–1923); V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, I, București, 1959, p. 340–391. Pentru data 1369 pe care am adoptat-o, a se vedea argumentele la N. Constantinescu, *La Résidence d'Argeș, des voïvodes roumains du XIII^e et XIV^e siècles...*, în *Revue des études sud-est européennes*, 1970, nr. 1, p. 15 și *idem*, în B.M.I., XL (1971), nr. 3, p. 18.



Fig. 16. — Corbii de Piatră. Învierea lui Lazăr (foto C.L.D.).

inscripțiilor exclusiv grecești din cuprinsul picturii. Ne amintim că la Sf. Nicolae-Domnesc (1369) inscripțiile sînt numai în parte grecești, iar restul sînt slavone.

Datarea propusă coincide însă cu începuturile organizării unui stat centralizat la nordul Dunării, în fapt cu domnia primului Basarab ($\pm 1310-1352$). Satul Corbi se află în apropierea Cîmpulungului, prima capitală a țării și reședință domnească, aceea în care Basarab I a închis ochii în 1352. Și nu putem trece sub tăcere un amănunt care, oricît ar fi de supus cauțiunii, merită să fie examinat: în pomelnicul bisericii⁵³ sînt enumerați, ca voievozi ctitori, *Basarab Voievod*, *Neagoe Voievod*, *Radu Voievod* (de la Afumați), *Ruxandra Doamna* și *Despina Doamna*.

⁵³ I. Răușescu, *Documente muscelene*, în *Buletinul Comisiei istorice a României*, IX (1930), p. 113; C. D. Aricescu, *Istoria Cîmpulungului*, partea a doua, p. 108; *Marele dic-*

ționar geografic al României, II, București, 1899, p. 636; C. Rădulescu-Codin, *Literatură, tradiții și obiceiuri din Corbii-Muscelului*, București, 1929, p. 3-4.



Fig. 17. — Corbii de Piatră. Învierea lui Lazăr și Pahomie și Îngerul (?) (după I. D. Ștefănescu).

Să vedem în ce măsură o biserică rupestră, lăcaș de închinăciune al unor anahoreți care-și duceau viața în grotle din împrejurimi, putea fi o ctitorie domnească. Sînt cunoscute exemple anterioare veacului al XIV-lea ale unor persoane de neam nobil sau imperial care au fost ctitori ai bisericilor rupestre ⁵⁴. Un exemplu apropiat în timp și spațiu ne este oferit de biserica rupestră de la Ivanono (Țărcvata), lângă Ruse, unde țarul Ivan Alexandru (1331—1371) este reprezentat ca fondator — probabil ctitor al picturii ⁵⁵.

Dacă inițiativa de săpare a bisericii de la Corbi o putem — eventual — atribui pustnicilor călugări așezați aici ^{55 bis} (sau chemați aici?), nu același lucru putem spune despre deco-

⁵⁴ G. de Jerphanion, *op. cit.*, I/2, p. 523—525, II/1, p. 310—311, 334—335.

⁵⁵ Asen Vasilev, *Ivanovskite stenopisi*, p. 25—26 și

D. Angelov, în *Archeologija* (Sofia), 1962, p. 16—20.

^{55 bis} Cf. Gordana Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines*, Paris, 1969, p. 14—15, 18, 23—26, 42—44 și *passim*.



Fig. 18. — Corbii de Piatră. Arhanghelul Mihail (foto R. Teodoru).

rarea bisericii. Știm cu certitudine că pictarea unei biserici a reprezentat chiar și în secolele mai apropiate de noi — adică atunci când existența unor echipe de zugrăvi autohtoni nu poate fi pusă la îndoială — o problemă dificilă și costisitoare. Cu atât mai mult deci în epoca de început a organizării statale a Țării Românești e greu de crezut că aducerea și remunerarea unei echipe de zugrăvi a revenit în sarcina unei comunități monastice. Astfel încât inițiativa și fondurile unui ctitor ni se înfățișează ca necesare și plauzibile. Dată fiind epoca în care se poate situa stilistic pictura de la Corbi — începutul sau prima jumătate a veacului al XIV-lea —, dat fiind că domnia era interesată în mod cert în sprijinirea unor centre monastice ortodoxe la sud de Carpați și că tot domnia era cea mai în măsură să dispună de resursele trebuitoare, putem să presupunem că ea a fost, cel puțin, ctitora picturii. În lumina acestor considerații Basarab Voievod din pomelnicul mănăstirii nu ne mai apare ca un nume de legendă, ci, în mod verosimil, drept ctitor real.

★

Analiza documentelor, pe care o vom întreprinde mai jos, are drept scop principal culegerea acelor informații care ar putea mărturisi — și pe cale documentară — despre existența unei ctitorii mai vechi decât veacul al XVI-lea la Corbii de Piatră.

Este greu de spus care a fost soarta așezării monastice de la Corbi în veacurile XIV și XV, deoarece documentele păstrate din această epocă nu pomenesc nimic de ea ⁶⁶. Abia la începutul veacului al XVI-lea tăcerea e întreruptă datorită zelului ctitoricesc al unei femei: Mușa de la Corbi ⁶⁷, jupîneasa comisului Hamza ⁶⁸. Între 1503 și 1506 această Mușa, stăpînă în satele Corbii de Piatră și Mălureni, se călugărește sub numele de monahia Magdalina ⁶⁹, deși soțul ei mai era și a mai rămas încă mult timp în viață ⁷⁰. În 1506 monahia Magdalina e pomenită într-un document de la Radu cel Mare, prin care voievodul dăruiește mănăstirii Valea, cu hramul Uspenia, « unde trăiesc călugărițele » și « pe care a ridicat-o, a înnoit-o și a întărit-o monahia Magdalina », găleșile domnești din satele Corbii de Piatră și Mălureni ⁷¹. Peste șase ani, în 1512, în domnia lui Neagoe Basarab, monahia Magdalina dăruiește satul Corbii de Piatră, o vie de la Golești (Argeș) și cîteva sălașe de țigani altei mănăstiri, și anume la Corbii de Piatră cu hramul Uspenia Fecioarei, « ce a ridicat-o jupînița lui Hamza, monahia Magdalina, prea cinstitelor surori și călugărițe care trăiesc în acel sfînt loc » ⁷². Dar, cîdată cu această donație, monahia Magdalina închină mănăstirea Corbii de Piatră lui Neagoe Basarab, pentru ca « mănăstirea să fie domnească » ⁷³. În 1515, întărind aceleași danii mănăstirii Corbii de Piatră, Neagoe

⁶⁶ Satul Corbii de Piatră îl aflăm pomenit prima oară într-un document din 1456, ca posesiune a jupanului Mogoș: D.R.H., B, I, nr. 113, p. 196—197.

⁶⁷ D.R.H., B, II, nr. 21, p. 56—57.

⁶⁸ Este cunoscut în istoriografia recentă sub numele de « Hamza din Obislav », dar acest apelativ este eronat, întrucît provine din formularea confuză a unui document din 1569, ulterior morții lui Hamza, în legătură cu o danie făcută mănăstirii Glăvăciog. Iată pasajul cu pricina: « . . . ca să-i fie <mănăstirii Glăvăciog> partea lui Hamza banul de la Obislav întreagă, din vecini și din apă . . . », în *Documente privitoare la istoria României*, (= D.I.R.), B, XVI, III, p. 327. Este clar că după « Hamza banul » este nevoie de o virgulă și că « de la Obislav întreagă etc. » se referă la « partea lui » din satul Obislav și nu la locul de baștină al banului, care în nici un document din timpul vieții sale nu e menționat astfel. Pentru cariera politică a acestui boier, a se vedea Nicolae Stoicescu, *Dicționar al marilor dregători din Țara Românească și Moldova*, București, 1971, p. 62—63. De asemenea, pentru Hamza, Magdalina, sate etc., a se vedea *Indicii din D.R.H.*, B, I și II, și volumul de *Indici la D.I.R.*, B (Țara Românească). Mulțumesc colegilor de la Institutul de istorie « N. Iorga » pentru a-mi fi permis consultarea unui material în parte inedit, aflat în arhiva institutului (pe care însă nu l-am utilizat).

⁶⁹ D.R.H., B, II, nr. 49, p. 104—106. Este evident că Magdalina este una și aceeași persoană cu Mușa, după satele pe care le stăpînește și după numele țiganilor din sălașele de danie, care se reintîlnesc și în documentele ulterioare. Monahia Magdalina e cunoscută și sub numele de « Magdalina Cirjoaia »: cf. D.R.H., B, II, nr. 107, p. 218 și D.I.R., B, XVI, II, nr. 18, p. 21—22. Cirjău pare să fi fost tatăl Magdalinei și era fiul sau fratele lui Mogoș care în 1456 stăpînea Corbii pe Argeș, Corbii de Piatră, ocina Micești și jumătate din Mălureni (D.R.H., B, I, nr. 113, p. 196—197), sate pe care le-a stăpînit și Mușa-Magdalina.

⁷⁰ În septembrie 1535 era mort, iar ultima lui mențiune în viață este din 1532: D.I.R., B, XVI, II, nr. 105, p. 104 și nr. 185, p. 191. Hamza s-a recăsătorit, probabil după moartea Magdalinei, cu Slavna. În 1526 Magdalina pare să fi fost încă în viață: D.I.R., B, XVI, II, nr. 18, p. 21—22.

⁷¹ D.R.H., B, II, nr. 49, p. 104—106. Alci, la mănăstirea Valea, s-a călugărit Mușa, « s-a tuns » cum spune documentul din D.I.R., B, XVI, II, nr. 213, p. 218.

⁷² D.R.H., B, II, nr. 103, p. 205—206 și nr. 114, p. 231—233. În privința termenului « a ridicat-o », se știe că el nu înseamnă o întemeiere, ci o refacere.

⁷³ *Ibidem*.

Basarab se adresează de astă dată « părintelui egumen și tuturor fraților care trăiesc în acel sfânt loc ». Documentul mai vorbește și de mănăstirea « de la Cornet » unde trăiesc « surori » și unde monahia Magdalena a făcut o danie de sălașe de țigani, care vor reveni mănăstirii de la Corbi, dacă mănăstirea de la Cornet se va « risipi » ⁶⁴.

Doi ani mai târziu, în 1517, Neagoe Basarab adresează porunca sa mănăstirii de la Corbii de Piatră, hramul Uspenia, pe care a văzut-o sărăcită, « și cu dorință am dorit a nu o lăsa, ci a o căuta și a o milui și ctitor următor a ne numi <s.n.> » ⁶⁵. El dăruiește 700 de aspri anual în ziua de sf. Petru și cere în schimb să i se facă paraclis și liturghie într-o zi din săptămână cât va fi în viață, iar după moarte o dată pe an, « și la <acea> zi să ni se facă masă ca și sfînt răposaiilor ctitori ce au fost înaintea noastră <s.n.>. . . » ⁶⁶.

În 1519, Neagoe Basarab dă « poruncă monahiei Magdalena și jupanului Hamza comis și cu fiii lor, ca să le fie lîngă <s.n.> mănăstirea din Vale <s.n.> un loc de mănăstire, unde monahia Magdalena face mănăstire de călugărițe; și să le fie Băjești, partea cumpărată de la Voico » ⁶⁷. Urmează daniile făcute mănăstirii de către jupan Hamza (partea lui din Curești) și de către monahia Magdalena (două sălașe de țigani și partea ei din via de la Golești).

În sfîrșit, în 1526, Radu de la Afumați judecă o pricină mai veche între monahia Magdalena și alte persoane, pentru « Valea Orașului, de unde a stat Cârjău. . . » ⁶⁸. Voievodul dă « mănăstirii Corbii de Piatră și monahiei Magdalena » – care pare a fi încă în viață – ocina disputată.

Peste aproape un secol, în 1615 ⁶⁹, voievodul Radu Mihnea emite un document pentru mănăstirea Argeșului: « ca să-i fie tot satul Corbii și cu toți rumânii și cu tot venitul. Pentru că acest sat Corbii au fost de moșie ai călugăriței Magdalinei <. . .>; deci, cînd au fost tocma în zilele bătrînului Basarab Voievod, iar Magdalena călugărița ea au avut și o mănăstire la Meriș; deci se au sculat ea de au mersu la Basarab Voievod de au închinat mănăstirea și satul Corbii lui Basarab Voievod, însă dacă se va pristăvi, ei să-i zacă oasele în mănăstire ». Apoi se spune că Magdalena a fost îngropată, după dorință, în tinda bisericii; Basarab Voievod a dat mănăstirii Argeșului mănăstirea Corbii și satul; în zilele lui Radu Mihnea s-au ridicat niște rude ale Magdalinei cerînd satul Corbii și mănăstirea Merișul <sic !>; Radu Mihnea a văzut cartea lui Basarab Voievod la mîna egumenului, cum Magdalena a închinat Corbii lui Basarab și Basarab le-a adaos la Sf. mănăstire a Argeșului. În încheiere, satul Corbii și mănăstirea Merișul <!> rămîn mănăstirii Argeșului. Din felul cum e redactat documentul ar reieși că Merișul este alt nume al mănăstirii de la Corbi ⁷⁰.

Încercînd o sistematizare și o interpretare a datelor expuse mai sus, ajungem la următoarele concluzii:

– În 1512, cînd e pomenită pentru prima oară documentar, mănăstirea Corbii de Piatră este locuită de călugărițe.

– După ce mănăstirea devine domnească, între 1512 și 1515, se produce o schimbare și la Corbi sînt aduși călugări, iar călugărițele, credem, au fost mutate la mănăstirea de la Cornet. Această mutare pare să fi fost provizorie, deoarece în 1519 se spune clar că Magdalena « face mănăstire de călugărițe » pe un loc « lîngă mănăstirea din Vale ».

⁶⁴ *Ibidem*, nr. 133, p. 266–268. Nu credem că acest Cornet este același cu mănăstirea Perivoli-Cornet (Voini-gești), unde trăiau călugări, cf. *D.R.H.*, B, II, nr. 146, p. 286–288; nr. 161, p. 306–307; nr. 162, p. 307–310; nr. 178, p. 340–341.

⁶⁵ *D.R.H.*, B, II, nr. 153, p. 295–297.

⁶⁶ *Ibidem*, n.b., ctitorii sînt « răposai », în vreme ce Magdalena știm că era încă în viață în 1517.

⁶⁷ *Ibidem*, nr. 188, p. 356–358. Băjești – de care este vorba în document – se află lîngă mănăstirea Valea (Țițești), în fostul județ Muscel, cf. *Marele dicționar geografic al României*, V, București, 1902, p. 703, 712.

⁶⁸ *D.I.R.*, B, XVI, II, nr. 18, p. 21–22.

⁶⁹ *Ibidem*, XVII, II, nr. 332, p. 382.

⁷⁰ Amintindu-ne însă că Magdalena a mai fost ctitoră și la alte mănăstiri, s-ar putea ca Merișul să fie numele uneia din ele. Ne-am pus și întrebarea dacă nu cumva « mănăstirea din Vale » este alt nume al mănăstirii de la Corbi; totuși, în 1536–1539, se vorbește de mănăstirea Valea ca de o mănăstire independentă, nesupusă mănăstirii Argeșului, ceea ce nu era cazul cu Corbii de Piatră, devenit metoh: cf. *D.I.R.*, B, XVI, II, nr. 213, p. 218 și *D.R.H.*, B, II, nr. 215, p. 410–412 și nr. 221, p. 422.

În mod firesc se pune întrebarea de ce, îndată ce o înzestrează cu sat, vie și ȋigani (1512), monahia Magdalina transferă mănăstirea de la Corbi pe seama domniei. Credem că acest fapt se explică prin cunoașterea de către Magdalina a tradiției acestei ctitorii, care fusese domnească la origine. Ea nu face decît să o « ridice » din sărăcia și incuria în care se afla, pentru ca astfel « întărită » să poată reintra în vechiul ei statut de mănăstire domnească. Între întemeiere (sec. XIV) și secolul al XVI-lea mănăstirea suferise desigur o pustiire, o « risipire » a călugărilor și probabil chiar monahia Magdalina a repopulat-o cu călugărițe. Odată intrată însă sub protecția domniei, Neagoe Basarab decide și revenirea la vechea formulă de mănăstire de călugări (potrivită unui schit rupestru) și — așa cum am presupus — monahia își mută provizoriu călugărițele la Cornet. În sprijinul afirmației că mănăstirea de la Corbi fusese la origine ctitorie domnească vine și documentul din 1517, prin care Neagoe Basarab specifică dorința sa de a fi « ctitor următor » aici ⁷¹. Este greu de crezut că voievodul s-ar fi numit pe sine ctitor următor după monahia Magdalina. Ctitorul anterior la care se referă nu poate fi decît tot un egal al său, adică un voievod, sau mai mulți, căci se precizează « răposăților ctitori », iar despre Magdalina știm sigur că în 1517 mai trăia încă. Dar aici ne vine în ajutor pomelnicul mănăstirii care — așa cum am văzut — îl așază înaintea lui Neagoe Voievod pe *Basarab Voievod* ⁷².

Din documentul de la Radu Mihnea (1615) ⁷³ aflăm că Neagoe Voievod a închinat mănăstirea și satul de la Corbi celei mai însemnate dintre ctitoriile sale: mănăstirii Argeșului. Astfel, mănăstirea Corbii de Piatră a devenit — probabil în 1517–1518 — metoh al mănăstirii Argeșului.

La jumătatea veacului al XVII-lea (1658), Paul de Alep are prilejul să vadă și biserica de la Corbi, despre care scrie: « ...am ajuns la un sat numit Piatra Corbului, ceea ce înseamnă stîncă Corbului, fiindcă din sus de aceasta se află o stîncă imensă ce stă către răsărit, întocmai ca un zid drept. În mijloc e o veche biserică, mică dar frumoasă, despre care se spune că a fost ascunsă și apoi descoperită de un sfînt ermit căruia i s-a arătat în vis și care venind aci o deschise; vechile zugrăveli se pot vedea în ea și regulat se face aci liturghia » ⁷⁴. Descrierea locului e foarte veridică. Cît despre legenda redescoperirii bisericii, ea poate fi ecoul unei realități legate fie de începutul așezării monastice, cînd o grotă naturală a fost, poate, adaptată cultului de către un ermit pelerin, fie de un moment situat după risipirea primei așezări monastice, dar anterior fazei ctitoricești de la începutul secolului al XVI-lea. Ciudat este însă că Paul de Alep, atît de precis cînd e vorba de fapte ținînd de viața bisericească, nu pomenește de Corbi ca de o mănăstire, ci doar ca de o biserică obișnuită. În fapt însă, abia la începutul veacului al XIX-lea, în 1809, avem certitudinea că mănăstirea de la Corbi e transformată în biserică de mir ⁷⁵, avînd hramul Sfinții Apostoli ⁷⁶, pentru nevoile unor emigranți ardeleni care se refugiaseră la sud de Carpați, așezîndu-se în preajma vechiului lăcaș rupestru, în locul numit Jghiaburi. Cu sprijinul episcopului Iosif al Argeșului biserica este mărită prin săparea pronaosului pe latura de sud, în 1814, iar în 1819 i se adaugă tîmpla de zid ⁷⁷. În 1887, prăbușindu-se peretele de vest al bisericii, sătenii îl refac apelînd la pietrarii

⁷¹ D.R.H., B, II, nr. 153, p. 295–297.

⁷² A se vedea nota 53. Dacă Basarab Voievod din pomelnic ar fi fost Basarab cel Tânăr (Țepeluș), tatăl lui Neagoe, acesta ar fi știut și ar fi specificat în documentul din 1517 fapta ctitoricească a tatălui său. Alți voievozi cu numele de Basarab, înaintea lui Neagoe, rămîn doar Basarab I și Basarab Laiotă; între aceștia doi, ținînd seama de stilul picturii de la Corbi, optăm fără ezitare pentru primul.

⁷³ D.I.R., B, XVII, II, nr. 332, p. 382.

⁷⁴ Paul de Alep, *Călătoriile Patriarhului Macarie de Antiochia în țările române; 1653–1658*, traducere de Emilia Cioran, București, 1900, p. 231; cf. R. Crețeanu, *Monumentele istorice din cuprinsul Mitropoliei Olteniei în lumina relatării lui Paul de Alep*, în *Mitropolia Olteniei*, XIX (1967), nr. 11–12, p. 922.

⁷⁵ C. D. Aricescu, *Istoria Cîmpulungului...*, p. 108–109.

⁷⁶ În documentele veacului al XVI-lea mănăstirea de la Corbi este întotdeauna numită cu hramul Adormirii. Cînd a putut interveni schimbarea de hram? Dacă acordăm atenție unui amănunt din documentul prin care Neagoe Basarab dă călugărilor de la Corbi un venit anual în bani și fixează data la care se vor da acești bani la sărbătoarea sfinților Petru și Pavel (28 iunie) (vezi nota 65), putem bănui că schimbarea s-a produs în urma acestei donații din 1517, dar nu la un moment anume, ci treptat, datorită importanței pe care data respectivă o va căpăta pentru comunitatea călugărilor.

⁷⁷ C. D. Aricescu, *op. cit.*, p. 108–109.

italieni care exploatau carierele de la Albești. Tot emigranții ardeleni au ridicat pe la 1890 ⁷⁸ și clopotnița de lemn cu aspect de bisericuță ce amintește de silueta bisericilor din Ardeal.

★

Credem că încercarea de a parcurge fazele de viață în preajma bisericii rupestre nu a fost inutilă, pentru că astfel s-a lămurit prezența unor elemente ciudate sau contradictorii. Pe de altă parte, și din analiza documentelor s-a putut deduce o vechime a monumentului anterioară începutului veacului al XVI-lea, fapt care vine să întărească rezultatele analizei stilistice.

Argumentele aduse de noi pentru săparea și pictarea bisericii de la Corbii de Piatră în intervalul cuprins între sfârșitul secolului al XIII-lea și jumătatea veacului al XIV-lea fac însă din acest lăcaș prima dovadă concretă, materială, a existenței unor centre monastice de tip anahoretic în Țara Românească, înainte de organizarea diocezană ⁷⁹ și, implicit, îi conferă o importanță neașteptată atât în cadrul istoriei de artă, cât și în acela mai vast al istoriei începuturilor Țării Românești.

L'ÉGLISE RUPESTRE «CORBII DE PIATRĂ»

RÉSUMÉ

Bien que ce monument ne fût pas inconnu (v.n.1), il nous a semblé qu'il était mal connu et digne d'une étude plus détaillée. Il se trouve dans le village de Corbi (Jghiaburi), quelque 30 km au NO de la ville de Cîmpulung, première résidence des voïvodes de la Valachie. L'église, excavée dans une paroi rocheuse, est composée d'une nef (7,60 m x 6,10 m; h = 4 m) avec des niches plates et d'un sanctuaire surélevé avec deux absides outrepassées (NE et SE) (fig. 3—5). La « voûte » forme un tympan triangulaire vers l'Est, la paroi occidentale étant aujourd'hui refaite. Pour les analogies que nous avons pu invoquer, voir surtout les notes 8 — 10. Il faut préciser que tant à côté de l'église que dans les environs, on trouve des grottes ayant servi à un habitat érémitique, dont la tradition locale conserve le souvenir.

Les restes de peinture qui subsistent, ont été décrits (v. p. 29—33 et fig. 7—18) et nous ont permis de proposer une restitution du programme iconographique (v. p. 33—39). Le fait le plus important est la présence de la Déisis sur le tympan Est et, si nos suppositions sont justes, le thème Jésus trônant adoré par deux anges dans l'abside NE; dans l'abside SE figure la Vierge trônant avec l'Enfant, adorée par deux anges et par les évêques portant des phylactères. Le caractère archaïque de ce programme « d'abside » est évident (v.n. 24—39) mais, selon nous, c'est un archaïsme voulu par les anachorètes qui généralement restent fidèles aux programmes déjà consacrés par les thébaïdes orientales. Le seul élément nous permettant une datation approximative est le style des peintures, caractérisé par la présence de ce que O. Demus a dénommé « Wulst- und Schlängelfalten » (v.n. 41), par des silhouettes trappues, des figures aux sourcils tombants dessinés d'un trait épais. C'est une manière rude, sans raffinements, provinciale, mais qui n'a rien de naïf. Il nous semble que ce qui se rapproche le plus du style de Corbi ce sont les peintures de la chapelle de la tour St Georges de Chilandare (deuxième moitié du XIII^e s., v.n. 46) et aussi celles des espaces annexes N et S de Sopočani (datées un peu trop tard, il nous semble, 1360, v.n. 47). Sur le territoire de la Roumanie, l'église Sintă Marie-Orlea (1311), présente quelques ressemblances stylistiques (v.n. 51). Tenant compte des analogies, nous sommes enclins à situer la date des peintures de Corbi aux environs de 1300 ou dans les premières décennies du XIV^e s., en précisant que le peintre n'était pas au courant des nouveautés paléologues. Enfin, il faut remarquer que les inscriptions qui accompagnent les scènes sont en grec.

⁷⁸ A se vedea dosarul monumentului la D.M.I., ceretat de Rada Teodoru, căreia îi datorăm informațiile cu privire la stabilirea ardelenilor la Jghiaburi și intervențiile lor asupra monumentului.

⁷⁹ Asupra cadrului istoric și al modului în care s-a ajuns la o organizare a vieții religioase în Țara Românească a se vedea Răzvan Theodorescu, *Bizanț, Balcani, Occident la*

începuturile culturii medievale românești (secolele X—XIV), București, 1974, p. 201—203 (cu bibliografia citată) și în general capitolele IV și V. De asemenea articolul lui R. Constantinescu, *Note privind istoria bisericii române în secolele XIII—XV*, în *Studii și materiale de istorie medie*, VI (1973), p. 173—192, în special p. 187 și urm.

Dans l'obituaire de l'église (copie du XIX^e s.) on trouve mentionné comme premier donateur le voïvode Basarab. Il s'agit du premier de ce nom ($\pm$ 1310—1352), le vrai fondateur de l'état de la Valachie.

Dans la seconde partie de l'article, nous avons essayé de dégager à travers les données documentaires correspondant à une nouvelle phase « d'habitation » du monastère de Corbi de Piatră (qui a eu lieu au commencement du XVI^e s.), les faits qui prouvent qu'on gardait là le souvenir d'une ancienne « fondation voïvodale ».

Ce modeste monument nous apporte la preuve de l'existence de petits centres monastiques à caractère anachorétique avant l'organisation diocésaine de la Valachie, et, en même temps, il atteste l'intérêt que de tels établissements suscitaient de la part du chef de l'Etat. Car, selon nous, le voïvode Basarab a dû être le « ktitor » de la peinture de Corbi.

Précisons encore qu'au XIX^e siècle l'église devient paroissiale et de ce fait elle subit des transformations: on lui ajoute un narthex du côté Sud, on détruit le pilier qui divisait les absides du sanctuaire, le mur Ouest de l'église est refait en maçonnerie et on construit un petit clocher en bois devant l'entrée (fig. 1).

PORTRETELE CONSTRUCTORILOR ȘI PICTORILOR BISERICII DIN STREI*

de ECATERINA CINCHEZA-BUCULEI

Considerată ca făcînd parte din rîndul monumentelor românești cele mai vechi din Transilvania medievală, biserica din Strei s-a bucurat, de-a lungul timpului, de atenția multor cercetători. Lipsa, însă, a unei inscripții sau a unui document care să precizeze data construirii sau zugrăvirii ei a dus la rezultate contradictorii în legătură cu datarea monumentului¹. Tot contradictorii au fost, de cele mai multe ori, și interpretările de ordin iconografic, în oarecare măsură, e adevărat, din cauza stralului de var care acoperea o bună parte din picturi înainte de restaurare, împiedicînd un studiu foarte exact al subiectelor reprezentate. Tocmai din această cauză nu vom analiza toate opiniile celor care ne-au precedat în abordarea problemelor iconografice ale picturilor de la Strei, ci ne vom limita numai la opiniile formulate în legătură cu mult controversatul « autoportret » al pictorului, precum și asupra studiilor de ansamblu realizate după recenta restaurare a monumentului.

Primul care s-a preocupat mai îndeaproape de ansamblul mural de la Strei a fost I. D. Ștefănescu. Autorul a semnalat pe peretele sudic al altarului, registrul inferior, reprezentarea unui personaj laic și inscripția ce-l însoțește. Punîndu-i numele sub semnul întrebării, I. D. Ștefănescu transliterează inscripția astfel: « <Amb>rozie (?) meșter <...> e pisach cŭrkvĭ » (<Amb>rozie (?) meșter <...> a pictat biserica). El consideră această

* Articolul de față a fost predat spre publicare la 10 martie 1974.

¹ Fără a avea intenția de a epuiza bibliografia legată de biserica din Strei, vom expune mai jos numai opiniile cercetătorilor care s-au ocupat mai îndeaproape de acest monument. I. D. Ștefănescu, în *La Peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle*, Paris, 1932, p. 211, 223, afirmă că biserica din Strei este unul dintre monumentele « les plus intéressants et peut-être le plus ancien de Transylvanie ». « Par l'architecture le monument semble se dater du XIII^e siècle ». « ... Les peintures de Strei ne peuvent pas être postérieures au premier tiers du XIII^e siècle »; Coriolan Petreanu, în *L'Art roumain de Transylvanie*, vol. I, București, 1938, p. 14, și în *Arta românească în Transilvania*, Sibiu, 1943, p. 8–9, datează biserica din Strei în a doua jumătate a secolului al XIII-lea; Virgil Vătășianu consideră că « Biserica din Sintă Mărie Orlea poate fi datată pe la 1270, iar replica ei, cea din Strei, curînd după aceea »; iar pictura o datează în prima jumătate a secolului al XV-lea (*Istoria artelor plastice în România*, vol. I, București, 1968, p. 128, 217; *Istoria artei feudale în țările române*, vol. I, București, 1959, p. 77, 407); Corina Nicolescu, în *Scurtă istorie a*

artelor plastice în R.P.R., vol. I, București, 1957, p. 26, consideră biserica din Strei anterioară celei din Sintă Mărie Orlea și anume datînd din secolul al XIII-lea (sic). Cit despre pictură, autoarea nu face precizări în legătură cu datarea ei, ci o include, global, în seria ansamblurilor pe care le consideră a fi cele mai vechi din Transilvania (« sec. XII–XIV »): « Strei, Sintă Mărie Orlea, Seghiște, Riu de Mori » (*Considérations sur l'ancienneté des monuments roumains de Transylvanie*, în *Revue Roumaine d'Histoire*, tom I, 1962, nr. 2, p. 411, 426); Grigore Ionescu propune pentru arhitectura monumentului tot prima jumătate a secolului al XIII-lea, considerîndu-l și el anterior celui din Sintă Mărie Orlea (*Istoria arhitecturii în România*, vol. I, București, 1963, p. 99, 100); Vasile Drăguș plasează biserica din Strei « în rîndul monumentelor ridicate către sfîrșitul secolului al XIII-lea », iar pictura ce o decorează « către sfîrșitul celui de-al treilea sfert al secolului al XIV-lea » (V. Drăguș, *Biserica din Strei*, în S.C.I.A., seria Artă plastică, XII (1965), nr. 2, p. 303, 317; idem, *Vechi monumente hunedorene*, București, 1968, p. 39, 40; idem, *Pictura murală din Transilvania*, București, 1970, p. 18, 22; idem, *Din nou despre picturile bisericii din Strei*, în *Buletinul monumentelor istorice (B.M.I.)*, XLII (1973), nr. 2, p. 24).

reprezentare ca fiind portretul pictorului care a lucrat la Strei — « cel mai vechi portret de pictor din lumea bizantină »². Descriind personajul, el afirmă că acesta se află în genunchi, în poziție de rugă, fiind îmbrăcat cu o tunică roșie cu cruci brodate pe umeri și pe piept, deci într-un costum de cruciat. Autorul nu face nici o aluzie din care să reiasă că Ambrozie ar putea fi ctitorul bisericii, după cum afirmă V. Drăguț³. I. D. Ștefănescu consideră că tabloul votiv a fost pictat în navă, pe peretele de sud, și că a fost distrus prin tăierea mai târzie în peretele respectiv a unei noi intrări. Este simplu de urmărit raționamentul prin care autorul a ajuns la această concluzie. Văzând zugrăvit în dreapta intrării « altarul unei biserici » și alături pe sfântul Nicolae episcop binecuvîntînd, îl consideră pe acesta patronul bisericii și îl crede parte componentă a tabloului votiv⁴. Nicolae trebuia, deci, să fi fost reprezentat între ctitorii azi dispăruți și chivotul bisericii. Pentru a-și susține afirmația, el face și o trimitere la tabloul votiv din biserica din Ribița⁵. La Ribița, ctitorul și familia sa oferă chivotul sfântului Nicolae, patronul bisericii.

După aproape trei decenii, Virgil Vătășianu, studiind picturile bisericii din Strei, nu este de acord cu identificarea personajului din altar propusă de I. D. Ștefănescu. Legîndu-l de imaginea sfântului Nicolae episcop, din altar, și de biserica din dreapta lui, el afirmă: « Alături de fațada unei biserici cu un turn și o turlă (pictorul nu a reprodus fidel aspectul bisericii din Strei) <...> apare sfântul Nicolae ca protector al cavalerului din dreapta sa. În partea opusă trebuie să fi fost reprezentat Iisus pe tron primind ctitoria ». Deși crede că « inscripția ar putea fi și ulterioară, de la o restaurare », citind și el cuvintele « meșter » și « pisach », concludă că aceasta « dădea probabil atît numele ctitorului, cît și numele zugravului ». Deci, adaugă autorul, « în figura cavalerului nu putem recunoaște, împreună cu I. D. Ștefănescu, portretul celui din urmă (adică al zugravului — n.n.). Un meșter cavaler și care să-și reprezinte pe deasupra chipul la locul convenit ctitorului, ar fi un caz fără precedent ». Numele de Ambrozie, propus de I. D. Ștefănescu, îl pune sub semnul îndoielii⁶.

Grigore Ionescu, păstrînd numele propus de Ștefănescu, se raliază ideii lui V. Vătășianu, afirmînd cu siguranță: « ... Ambrozie își avea casă și biserică în satul Strei », deci biserica era « ctitoria jupanului Ambrozie »⁷.

Personajul laic din altar este considerat ctitorul bisericii și de Corina Nicolescu⁸.

În articolul său din 1965, Vasile Drăguț arată că misteriosul personaj nu poate fi ctitorul bisericii, susținînd, pe bună dreptate, că « ... locul ctitorilor — în funcție de rang — era în pronaos sau în naos, unde erau înfățișați la vedere cu mare cinste, în

² I. D. Ștefănescu, *op. cit.*, p. 218: « Ce serait le nom du peintre ou du maître d'œuvre, maître Ambroise, „qui a peint l'église”. C'est le plus ancien portrait de peintre du domaine byzantin. Il porte le costume des croisés ».

³ « Avansată întîia oară de I. D. Ștefănescu (*op. cit.*, p. 218), ideea că ar fi vorba despre ctitor a fost reluată de Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale*... , p. 406, de Grigore Ionescu, *op. cit.*, p. 99, de asemenea de Corina Nicolescu, *Istoria costumului*... , p. 86 » (V. Drăguț, *Din nou despre*... , p. 20, nota 14).

⁴ I. D. Ștefănescu, *op. cit.*, p. 216, 219: « Nous retrouvons le portrait de Nicolas dans la nef: il y apparaît comme le saint patron de l'église ». « Près de la porte sud, nous voyons le sanctuaire d'une église et saint Nicolas évêque bénissant ».

⁵ *Ibidem*, p. 219: « Le sujet se rencontre, à la même place, dans l'église de Ribița, et comporte les portraits des fondateurs. Ces derniers ont disparu, très probablement lors du percement assez récent, de la porte sud ». Cu cîteva zile înainte predării spre publicare a prezentului articol, a apărut lucrarea lui I. D. Ștefănescu, *Iconografia artei*

bizantine și a picturii feudale românești, București, 1973. Am rămas surprinși de faptul că autorul și-a schimbat opinile în legătură cu locul rezervat ctitorilor în pictura de la Strei. Deși, după cum am văzut, în cartea sa *La Peinture*... , p. 216, 218, 219, el demonstrează riguros că personajul din altar, Ambrozie, este pictorul bisericii și că tabloul votiv a fost pictat în naos, la sud, în noua sa carte I. D. Ștefănescu afirmă, fără a-și justifica schimbarea de opinii, că « La Streiu, întemeietorul bisericii e înfățișat în genunchi și în costum de cruciat, în ultima zonă a emiciclului (absida principală) ».

⁶ V. Vătășianu, *Istoria artei feudale*... , p. 406.

⁷ Grigore Ionescu, *op. cit.*, p. 97, 99.

⁸ Corina Nicolescu, *Scurtă istorie*... , p. 29, fig. 28; *Considérations sur*... , p. 425. În *Istoria costumului de curte în țările române, sec. XIV—XVIII*, București, 1970, p. 86, 87, fig. 12, C. Nicolescu consideră că « ctitorul » este îmbrăcat într-un costum « de caracter mai accentuat militar ». Sub desenul ce reproduce figura lui, autoarea precizează, de data aceasta: « secolul XIII—XIV ».

Fig. 1. — Strei, biserica ortodoxă (foto Cornelia Șoancă).



nici un caz nu erau strecurați într-un colț al altarului acolo unde nu i-ar fi văzut nimeni »⁹. El rămîne, așadar, de aceeași părere cu I. D. Ștefănescu, întărind ideea că este vorba de autoportretul pictorului. Autorul nu este însă de acord cu citirea numelui de Ambrozie, din inscripție, propunînd în schimb numele de Grozie¹⁰. V. Drăguț mai remarcă în același timp că « meșterul nu s-a reprezentat îmbrăcat în armură de cruciat, ci dimpotrivă într-un costum tipic de tîrgoveț din secolul al XIV-lea »¹¹. Pentru prima dată, autorul scoate în lumină prezența mai multor pictori care au lucrat concomitent la Strei. El atribuie celui care și-a făcut autoportretul pictura din registrul inferior al peretelui sudic din navă¹².

Cum era și de așteptat, după restaurarea monumentului, au apărut noi fragmente de pictură necunoscute cercetătorilor pînă acum. Astfel, s-au descoperit mai multe scene, precum și patru personaje laice pictate în nava bisericii, două pe peretele de est și două

⁹ V. Drăguț, *Biserica din Strei*, p. 316.

¹⁰ *Ibidem*, p. 317. Aceeași identificare o mai găsim la același autor și în *Vechi monumente...*, p. 40, *Pictura murală...*, p. 23, *Iconografia picturilor murale gotice din Transilvania*, în *Pagini de veche artă românească*, II, București, 1972, p. 80, și în *Din nou despre...*, p. 19, 20.

¹¹ V. Drăguț, *Biserica din Strei*, p. 316.

¹² V. Drăguț, *Din nou despre...*, p. 21. Întrucît autorul și-a schimbat opiniile de-a lungul timpului, atît în legătură cu numărul pictorilor care au lucrat aici, cît

și cu ceea ce aparține meșterului « Grozie » din întreaga suprafață pictată, considerăm definitive ultimele sale păreri publicate după restaurarea monumentului, în articolul citat mai sus din *B.M.I.*, 1973, nr. 2, p. 19–26. De aceea, în cele ce urmează ne vom referi mai ales la acest studiu. Însuși autorul afirmă, în legătură cu numărul pictorilor, în *art. cit.*, p. 21: « În condițiile nou create prin restaurare, confruntarea stilistică a diferitelor părți care compun ansamblul studiat conduce la concluzia că la Strei au colaborat, în principal, trei autori, nu doi, cum apreciasem mai de mult ».



Fig. 2. — Portret de cioplitor, glaful ușii de sud (foto Cornelia Șoancă).



Fig. 3. — Portret de pictor și portret de cioplitor, glaful ușii de sud (desen executat de Mihai Buculei).

în glaful ușii de la sud. Acestea au fost considerate de V. Drăguț ca fiind portretele ctitorului și ale membrilor familiei sale¹³.

★

Am făcut această trecere în revistă a opiniilor celor care ne-au precedat în abordarea subiectului de care ne ocupăm, întrucât ele sînt în mare măsură contradictorii. Am urmărit, astfel, ca cititorul să aibă în față un rezumat clar al acestora, cu atît mai mult cu cît cercetările efectuate personal, la Strei, în anii 1972–1973, ne-au condus la concluzii cu totul noi, concluzii ce vor fi prezentate în cele ce urmează. Ele privesc nu atît « autoportretul » meșterului din altar, cît mai ales cele patru personaje laice descoperite în navă.

Începem demonstrația noastră cu personajul rămas neidentificat de V. Drăguț, personaj ce se află în registrul inferior al glafului de est al ușii de la sud (fig. 2, 3)¹⁴. O siluetă de mici dimensiuni stă în genunchi sub o arcadă. Poartă un costum roșu închis,

¹³ *Ibidem*, p. 20–21.

¹⁴ Precizăm, cu această ocazie, că descoperirea, în urma restaurării monumentului, a frescelor din glaful acestei ușii nu mai face posibilă considerarea ei ca fiind o refacere

recentă, așa cum au considerat-o pînă acum I. D. Ștefănescu (*La Peinture...*, p. 219), V. Vătășianu (*op. cit.*, p. 77) și Gr. Ionescu (*op. cit.*, p. 99, nota 1).

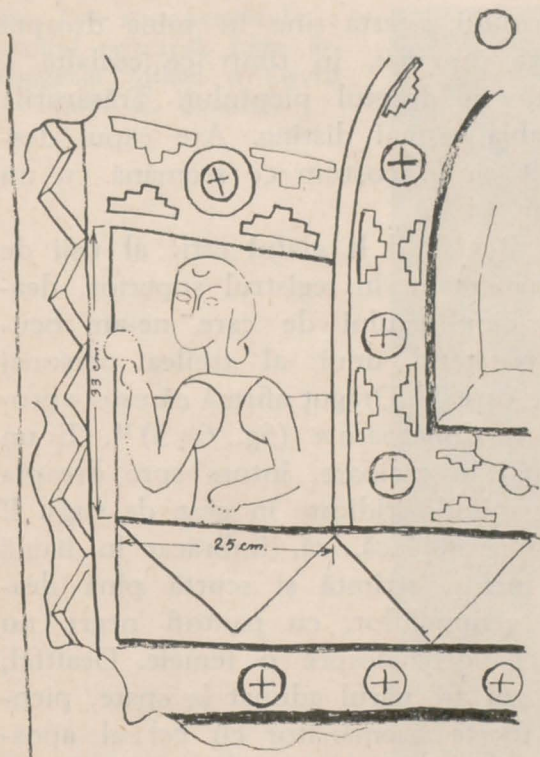


Fig. 5. — Portret de cioplitor, detaliu din fig. 4 (desen executat de Mihai Buculei).



Fig. 4. — Partea sudică a peretelui de est al navei; în registrul inferior un portret de cioplitor (foto C. Șoancă).

strâns pe trup, și are capul descoperit, cu părul tăiat scurt. Deși în genunchi, personajul nu este în poziție de rugă. Mîna stîngă e ridicată, ținînd în pumnul strîns o mică unealtă — probabil o daltă — iar în dreapta, îndoită din cot, ține o altă unealtă cu care lovește: un mai. Orientat spre dreapta privitorului, el stă în poziție de muncă, o poziție firească pentru cioplirea pietrei. Nu poate fi deci vorba decît de un meșter și anume un *cioplitor*, înfățișat într-un moment al activității sale, purtînd în mîini uneltele specifice muncii pe care o face.

Tot *cioplitor* este, în mod evident, și o a doua figură descoperită pe peretele estic al navei, registrul inferior, în partea sudică a arcului triumfal, și considerată de V. Drăguț « probabil un membru al familiei ctitorului » (fig. 4, 5)¹⁵. Încadrată de ornamente, în spațiul foarte mic ce i s-a rezervat (33 × 25 cm), între briul decorativ de margine al peretelui și o nișă, ea capătă mai mult o valoare simbolică. Deteriorarea frescei nu mai permite o citire precisă a desenului, în toate amănuntele. Se mai vede totuși foarte bine o siluetă mică — bust — aflată într-o poziție asemănătoare cu cea a cioplitorului din glaful ușii. Singura deosebire este orientarea inversă a trupului. Cu fața întoarsă spre stînga

¹⁵ V. Drăguț, *op. cit.*, p. 20.

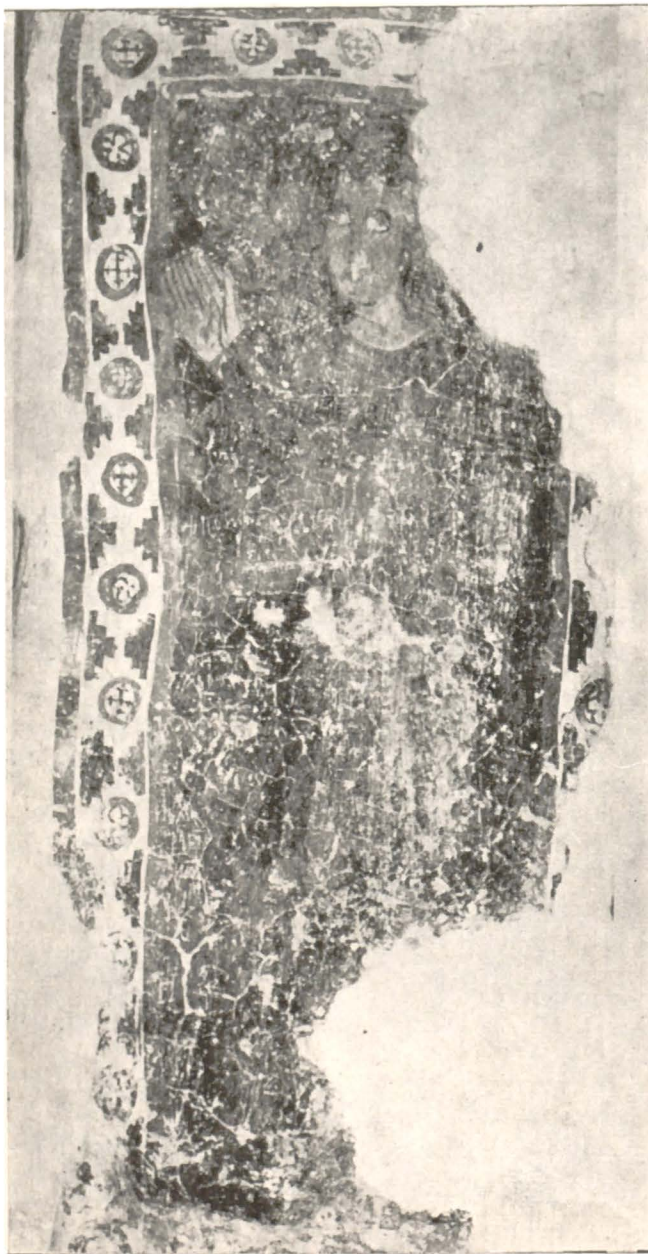


Fig. 6. — Portret de pictor, glaful ușii de sud (foto C. Șoancă).

privitorului, acesta ține în mîna dreaptă ridicată un mai, în timp ce cealaltă e îndoită în dreptul pieptului. Trăsăturile feței abia se mai disting. Are capul descoperit și un costum ce seamănă cu un pieptar.

Revenind la glaful estic al ușii de sud remarcăm, în registrul superior, deasupra cioplitorului de care ne-am ocupat, portretul unui al treilea personaj despre care V. Drăguț afirmă că este « probabil o donatoare » (fig. 6, 3)¹⁶. E un personaj în picioare, întors spre dreapta sa, cu mîinile ridicate în gest de rugă. E de observat, însă, că, îmbrăcat în haină roșu închis, strîmtă și scurtă pînă deasupra genunchilor, cu pantofi negri, nu poate fi vorba despre o femeie. Dealtfel, capul gol are părul adunat la spate, pieptănat foarte asemănător cu cel al apostolului Matei, din altar. El poartă legată la brîu o tașcă. Înfașurarea sa, haina simplă, precum și locul modest în care a fost pictat ne-au dus la concluzia că și în cazul său avem de-a face cu un meșter. Iar faptul că a fost reprezentat în picioare și în poziție de rugă, și nu în poziția și cu instrumentele cioplitorului, ne-a făcut să vedem în el un *zugrav*.

Cu aceasta ajungem la cea de-a patra figură laică reprezentată în navă și amplasată într-un mod mai special decît celelalte trei despre care am vorbit pînă acum, și anume în scena Bunei Vestiri (fig. 7). Această scenă a fost zugrăvită pe peretele estic al navei, de o parte și de alta a arcului triumfal. În partea stîngă a arcului, alături de arhanghelul

Gavril, apare, după cum a remarcat deja V. Drăguț, arhanghelul Mihail, ca protector al personajului aflat la picioarele sale în atitudine de rugă. V. Drăguț consideră că acesta « nu poate fi altul decît donatorul picturilor, acel donator multă vreme identificat cu Grozie meșter din altarul bisericii »¹⁷. În legătură cu acest personaj este locul să facem cîteva observații. Mai întîi, el e figurat din față, în picioare, de dimensiuni mult mai mici decît cei doi arhangheli între care se află zugrăvit, cu mîinile aduse la piept în atitudine de rugă și cu capul întors spre arhanghelul Mihail, aflat în dreapta sa. În al doilea rînd, el poartă o haină strîmtă cu glugă, de culoare albastră. Gluga îi acoperă capul, gîtul și umerii, avînd partea superioară întoarsă peste cap și terminată într-un lung ciucure (fig. 8). Or, trebuie să subliniem că este, de fapt, exact același tip de haină pe care o poartă și meșterul din altar (fig. 9). La acesta din urmă mai sînt vizibili, starea de conservare

¹⁶ Ibidem, p. 21.

¹⁷ Ibidem, p. 20.

Fig. 7. — Autoportretul pictorului principal, între arhanghelii Mihail și Gavril (foto C. Șoancă).



a frescei fiind mai bună, nasturii ce închid haina și gluga în față, precum și cei de la mînici. De asemenea, este vizibilă partea inferioară a costumului: haina scurtă, de culoare roșie, pînă deasupra genunchilor, ciorapii închiși la culoare și pantofii negri. După cum afirmă V. Drăguț e un « costum tipic de tîrgoveț », gluga fiind « cunoscută în toată Europa apuseană și centrală » și « fiind purtată de oamenii de rînd și de breslașii micilor orașe de la sfîrșitul secolului al XIII-lea pînă la începutul secolului al XV-lea »¹⁸.

Dar tocmai această identitate de costum — « purtat de oamenii de rînd » — ne-a făcut să considerăm personajul zugrăvit între cei doi arhangheli ca fiind tot un meșter și nu ctitorul bisericii. Căci, chiar dacă meșterul s-ar fi bucurat de atenția deosebită a comanditarului său, nu s-ar fi putut reprezenta la fel cu cel care comandase și plătit opera. Considerînd prin absurd că meșterul și-ar fi permis o asemenea libertate, credem

¹⁸ V. Drăguț, *Biserica din Strei*, p. 316. Acest tip de glugă, numit « chaperon », apare, de fapt, încă din secolul al XII-lea și se menține ca element de costum pînă în secolul al XVI-lea (Maurice Leloir, *Dictionnaire du costume et de ses accessoires, des Armes et des Etoffes des origines à nos jours*, Paris, 1951, p. 80 și L. Roger-Milès, *Comment discerner les styles du VIII^e au XIX^e siècle. Le costume et*

la mode, Paris, p. 28). Și e oportun să adăugăm că în secolul al XIII-lea, « chaperonul » era folosit atît de persoane importante, dîndu-i-se în acest caz amploarea cuvenită, cît și de persoane simple. Dar « les personnes sans titre le portaient étroit et sans aucune ornementation: quelquefois il descendait jusqu'à la ceinture (Ch. Louandre, *Les Arts somptuaires*, tome I, Paris, 1857, p. 127—128).



Fig. 8. — Autoportretul pictorului principal, detaliu (foto C. Șoancă).

că însuși ctitorul nu ar fi putut-o accepta. Nici ținuta sa, nici locul în care a fost pictat nu concordă cu ceea ce trebuia să fie reprezentarea unui ctitor¹⁹.

În concluzie, cele patru personaje laice din navă nu pot fi considerate ca fiind ctitorul bisericii din Strei și membrii familiei sale. Nici locurile în care au fost pictate, nici ținuta lor nu corespund unei asemenea poziții sociale. E de remarcat, în același timp, că nu era firesc nici ca portretele ctitorului și familiei sale să fi fost astfel împrăștiate în

¹⁹ V. Drăguș consideră nu numai că acest personaj este ctitorul bisericii din Strei, dar și că « prin modul în care este introdus într-o scenă religioasă ca și prin faptul că se roagă arhanghelului Mihail <...> își găsește un echivalent apropiat în ctitorul picturilor bisericii reformate din Dorolț (jud. Cluj) » (*Din nou despre...*, p. 20). Aceasta, deoarece la Dorolț, personajul considerat de autor drept ctitor se află în poziție de rugă, între arhanghelul Mihail către care este orientat și apostolul Iacob cel Bătrîn (« Pe peretele de nord al navei se păstrează un singur panou de pictură încadrat de un chenar bogat ornamentat; pe fondul gri-bleu și gri-verzui se detașează siluetele arhanghelului

Mihail cu balanța și a apostolului Iacob cel Bătrîn, la picioarele căruia este îngenunchiat un donator. Iacob are pălărie, baston și desagă de pelerin » V. Drăguș, *Iconografia...*, p. 25, nota 74).

Dar, chiar dacă considerăm un personaj laic inserat într-o scenă religioasă a fi ctitorul unei biserici, credem că este important de urmărit, în primul rînd, ținuta personajului respectiv. Pentru Strei am demonstrat că imaginea persoanei laice dintre cei doi arhangheli nu poate fi decît a unuia dintre meșterii bisericii tocmai datorită veșmintelor sale. La Dorolț, personajul laic e de asemenea figurat într-o ținută modestă. E înveșmîntat într-un costum albastru și

Fig. 9. — Portretul pietrarului principal și sfântul Nicolae episcop (foto C. Șoancă).



pictura navei. Aceasta cu atât mai mult cu cât unele dintre ele, de foarte mici dimensiuni, au fost plasate, practic, în spații lipsite de importanță, ce nu se fac remarcate la prima vedere. În ceea ce privește ținuta, ctitorul — un cnez din partea locului — ar fi fost mai firesc să fie figurat într-un costum asemănător donatorilor din tablourile votive de la Leșnic, Crișcior sau Ribița. Numai printr-un astfel de costum sau prin alt tip, mai fastuos, se putea face o distincție între el și meșterii care lucrau la biserica sa. Dealtfel,

cu încălțări înalte, are capul descoperit, iar părul, mustățile și barba îi sînt albite de ani. Se află în atitudine de rugă, dar în picioare, nu în genunchiat, accentuîndu-se, astfel, diferența de înălțime între el și apostolul Iacob sub a cărui ocrotire directă se află. Ceea ce atrage, însă, în mod deosebit atenția este că, asemenea protectorului său, personajul laic poartă desagă și baston de pelerin. Așadar, ținuta sa ne împiedică, în mod evident, să-l considerăm ctitorul picturilor din Dorolț. Iacob cel Bătrîn, în calitate de pelerin și protector al acestora, apare figurat printre pelerini, adăpostindu-i sub « haina sa protectoare » (L. Réau, *Iconographie*

de l'Art chrétien, tome III, 2, Paris 1958, p. 696), sau, ca în baptisteriul din Varese, călare, ducînd pe crupa calului un pelerin (S. Matalon, *Affreschi lombardi del Trecento*, Milano, 1963, p. 363, fig. 39). Or, la Dorolț, personajul laic fiind pelerin, era firesc ca în fața arhanghelului Mihail ce cîntărește binele și răul să se afle, și el, sub protecția lui Iacob. Nu-i putem atribui, deci, acestui personaj o identitate precisă. Aceasta cu atât mai mult cu cât compoziția de care ne ocupăm fiind singura păstrată în toată biserica nu e posibilă o încadrare a ei într-un ansamblu de picturi pentru a putea fi, astfel, mai bine înțeleasă.

cei patru meșteri din navă și cel din altar sînt îmbrăcați aproape la fel, în haine simple, modeste și comode la lucru. Numai doi dintre ei au în plus glugă. Dar dacă gluga și chiar locul în care au fost pictați îi deosebește de ceilalți, deosebirea nu este esențială. Nu poate fi vorba, deci, despre o deosebire între personaje aparținînd unor clase sociale diferite, ci numai de o diferențiere în cadrul aceleiași clase. Așadar, îi putem considera pe cei cu glugă ca fiind *meșterii principali* care au lucrat la Strei. Totodată, știind că dintre ceilalți meșteri din navă, doi sînt cioplitori și unul pictor²⁰, cei doi meșteri principali nu pot fi, la rîndul lor, decît: unul *pietrar* și celălalt *zugrav*.

Ajunși aici, ne mai rămîne de aflat care dintre cei doi este pietrarul și care zugravul. După cum am văzut, personajul din altar – Ambrozie sau Grozie – a fost considerat ca fiind zugravul monumentului de către I. D. Ștefănescu²¹, iar V. Drăguț a văzut în el «conducătorul grupului» de pictori care au lucrat la Strei²². Totuși, în nădejdea de a afla mai multe lămuriri asupra lui, am acordat o atenție deosebită inscripției ce-l însoțește. Comunicîndu-i concluzia noastră asupra identității celor patru personaje laice din navă și rugîndu-l să citească inscripția, Sorin Ulea a făcut, la fața locului, lectura acesteia: [АМВ] РОЗНИ МІЩЕР А ІВАННИЦА І ПИСАЛЬ ЦРКВА. . .²³ («Ambrozie meșter iar Ivanița a zugrăvit biserica. . .»), trăgînd astfel următoarea concluzie: Ambrozie nu e zugravul bisericii ci șeful echipei de constructori, adică *arhitectul* bisericii din Strei, iar alături de el e menționat ca zugrav Ivanița, care la rîndul său trebuie înțeles ca fiind șeful echipei de zugravi.

Așadar, portretul din altar este al pietrarului principal Ambrozie, iar cel din navă este autoportretul zugravului principal Ivanița. Așa se și explică, de altminteri, locul important, față de ceilalți meșteri din navă, pe care-l ocupă în ansamblul picturii de la Strei imaginea personajului aflat între arhanghelii Mihail și Gavril. Iar că Ambrozie e personajul figurat în altar, inscripția o dovedește, de altfel, prin faptul că accentul cade pe primul nume: «Ambrozie meșter». Căci el, Ambrozie, a conceput suportul fără de care pictura nu se putea realiza, «iar Ivanița a pictat». Mai mult, e de remarcat că personajul din altar e zugrăvit, la fel ca și ceilalți cioplitori, în registrul inferior, registru care pornește chiar de la baza zidului. Poziția cioplitorilor a fost, deci, aleasă simbolic: ei au fost cei care au pus temelia bisericii.

Ne aflăm, astfel, în fața portretelor meșterilor din două echipe de lucru organizate în ierarhia lor firească²⁴. Pentru pictura medievală din România nu cunoaștem un exemplu similar și mai ales pentru secolul al XIV-lea. Dacă la Homor apare totuși portretul picto-

²⁰ Din analiza stilistică a frescelor rezultă, cum vom vedea mai jos, că la realizarea lor au contribuit doi zugravi în afara celui principal. Dacă portretul unuia dintre ei lipsește din decorația murală care s-a mai păstrat, nu trebuie să uităm că atît frescele de pe peretele de nord al navei, cit și cele din glăful ușii de la sud, partea vestică, s-au distrus în întregime, așa încît il putem considera pe acesta dispărut odată cu picturile de pe aceste suprafețe.

²¹ I. D. Ștefănescu, *op. cit.*, p. 218.

²² V. Drăguț, *Din nou despre...*, p. 21.

²³ Sorin Ulea a citit Ambrozie și nu Grozie, pentru motivul că ceea ce a mai rămas din litera care precede grupul РОЗНИ е suficient pentru a nu permite lectura r, singura posibilă rămînînd s. Din cele cîteva cuvinte care urmau după УПРАВА și se refereau probabil la hramul bisericii nu mai sînt lizibile decît cîteva litere.

²⁴ Fără să fie organizați în bresle, pietrarii sau zidarii (pietrarii erau considerați în același timp și zidarii) se numărau printre meșteșugarii Transilvaniei încă din secolul al XIII-lea și au crescut în număr începînd cu secolul al XIV-lea. Deși în 1339 este amintit documentar un pietrar sau zidar (lapicida), la Oradea, despre o organizare a lor în bresle nu s-au păstrat mărturii documentare nici în secolul al XV-lea. Aceasta nu exclude, însă, activitatea lor organizată,

cînd sub conducerea unui meșter priceput «erau antrenați lucrători necalificați sau meșteri sătești pentru părțile mai puțin pretențioase ale lucrării» (Ștefan Pascu, *Meșteșugurile din Transilvania pînă în secolul al XVI-lea*, București, 1954, p. 24–25, 67–68, 195–196). De altfel, «la începutul veacului al XIII-lea și apoi mai ales în jumătatea a doua a acestui secol», în Transilvania încep să se formeze «șantiere locale pentru construcțiile de piatră» (V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 20). În această lumină, biserica din Strei («replică în miniatură și într-o execuție mai puțin îngrijită a bisericii din Sîntă Mărie Orlea», *ibidem*, p. 77) pare a fi fost construcția unui șantier local. Portretele meșterilor cioplitori-constructori de la Strei devin, așadar, un document ne scris ce ilustrează o realitate a vremii. Grigore Ionescu consideră, de altfel, și el «bisericele cnejilor și jupanilor români» (sec. XIII) «opere ale unor modești meșteri locali» (*op. cit.*, p. 97). Dar dacă cioplitorii puteau, prin natura muncii lor, să formeze o astfel de echipă de lucru, despre pictori nu putem afirma același lucru. Aceasta cu atît mai mult la Strei unde, după cum vom vedea, au lucrat trei pictori total diferiți ca formație. Ei au lucrat împreună, dar păstrîndu-și fiecare personalitatea lui artistică. Faptul că unul dintre ei e considerat meșter principal nu știrbește cu nimic personalitatea celorlalți doi.

rului²⁵, aceasta se întâmplă cu două secole mai târziu și apare numai el. O reprezentare ca la Strei e neobișnuită, dealtfel, pentru întreg Orientul creștin. Pentru Transilvania — aflată la confluența influențelor bizantine și apusene, cu preponderența totuși a Occidentului, și lipsită, în condițiile cu totul speciale în care s-a menținut și dezvoltat cultul ortodox, de o ierarhie ecleziastică — faptul era posibil.

Considerînd problema reprezentării meșterilor în pictura bisericii din Strei încheiată, trebuie să mai rezolvăm încă o problemă, și anume: unde se afla zugrăvit ctitorul.

Cercetînd cu minuțiozitate fragmentele de pictură scoase la iveală după restaurarea monumentului și rămase, din cauza graverii lor deteriorări, în afara atenției cercetătorilor care ne-au precedat, am descoperit în cele din urmă locul rezervat ctitorului și familiei sale, și anume peretele de nord al încăperii de la parterul turnului vestic. Pe acest perete se mai disting urmele a două scene. Din cea dinspre vest, nu s-a mai păstrat, practic, nimic, fiind imposibilă o reconstituire (se mai văd foarte vag urmele a două siluete în picioare). În scena alăturată, însă, se pot distinge mai clar alte două personaje. Ele sînt reprezentate frontal și în picioare. Într-unul dintre acestea, cel dinspre dreapta privitorului, se poate recunoaște o sfință. Se mai pot distinge nimbul, maforionul roșu, ochii și degetele mîinii drepte, făcînd gestul clasic de binecuvîntare. Aceasta nu poate fi decît Maria, ea fiind și patroana bisericii²⁶. Sub gestul binecuvîntării ei, cu capul ușor întors spre ea, stă însuși ctitorul (fig. 10). Am ajuns la această concluzie astfel: personajul este laic întrucît nu are nimb, iar pentru accentuarea diferenței dintre el ca laic și sfința ce-l ocro-



Fig. 10. — Portretul ctitorului (desen executat de Mihai Bucureli).

²⁵ S. Ulea, *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești* (I), în S.C.I.A., X (1963), nr. 1, p. 72—74. La Homor nu surprinde nici faptul că pictorul s-a reprezentat purtînd boneta demnitarilor moldoveni, deoarece el se bucura de rang de curtean la curtea lui Petru Rareș.

²⁶ După tradiția păstrată în sat pînă astăzi, hramul bisericii este Adormirea Maicii Domnului (informația o deținem de la Ludovica Udrea, custodele bisericii din Strei). Această tradiție e în concordanță cu realitatea, deși în pictura din timpanul ușii de intrare de la vest, rezervată de obicei icoanei de hram, nu este reprezentată imaginea Adormirii Maicii Domnului și nici o altă imagine a Mariei. Reprezentarea din timpan — Iisus în mormînt — nu poate fi legată de nici un episod din viața lui Iisus care ar fi putut fi luat ca hramul unei biserici. Dealtfel, această reprezentare o întîlnim și la biserica din Sîntă Mărie Orlea, în luneta de deasupra ușii de intrare de la sud, lunetă care la Strei nu există deasupra intrării sudice, așa încît, dacă pictorul de la Strei a dorit să zugrăvească și el această imagine la exterior, singurul loc posibil era, aici, timpanul portalului de la vest. De asemenea, nici un alt sfînt din pictura din interior nu poate fi considerat patronul bisericii. I. D. Ștefănescu a atribuit sfîntului Nicolae acest rol, crezînd imaginea lui din

navă, peretele de sud, parte componentă a tabloului votiv (*op. cit.*, p. 216). Virgil Vătășianu l-a considerat tot pe sfîntul Nicolae patron al bisericii, în momentul în care consideră pe Nicolae episcop din altar intercesor al ctitorului pe lîngă Iisus, iar pe cel din navă parte componentă a unei «scene votive» (*op. cit.*, p. 406—407). Am văzut, însă, că în altar nu a fost figurat ctitorul, Nicolae episcop nejuicînd, deci, rol de intercesor, iar sfîntul Nicolae din navă nu face parte dintr-o reprezentare votivă. El e figurat alături de o scenă de martiriu, iar ceea ce a fost confundat de I. D. Ștefănescu și de V. Vătășianu cu altarul unei biserici face parte, de fapt, din scena amintită.

Ctitorul, în schimb, era firesc să fie figurat sub binecuvîntarea sfîntului patron al bisericii—in cazul de față, o sfință cu maforion roșu—deci, posibil, Maria. Așadar, conform tradiției și datorită faptului că nici unei alte sfințe nu i se poate atribui acest rol, Maria poate fi considerată patroana bisericii. Dealtfel făcînd abstracție de ciclul cristologic și de reprezentarea ei cu pruncul — Eleusa — în altar, cît și de pictura dispărută de pe peretele de nord al navei, Maria a mai fost figurată o dată — Glicofilusa — pe peretele sudic al navei. Această imagine capătă, astfel, o valoare simbolică, devenind întruchiparea îndurării și ocrotirii, a ocrotirii lăcașului pe care-l patronează și pe al cărui ctitor îl binecuvîntează.

tește, aceasta îl depășește ca înălțime. Mai mult, fragmentele care s-au mai păstrat din costumul său sînt mărturia faptului că personajul era înveșmîntat într-un costum fastuos. Se disting partea din față a unei tunici închise într-un șir de nasturi aflați unul lîngă altul, un brîu lat și fragmente dintr-o pelerină ce era, probabil, ținută pe mîinile îndoite din cot în dreptul pieptului. Costumul era în două culori, partea dreaptă a tunicii fiind albastră, iar cealaltă de culoare roșie. Trăsăturile feței s-au distrus. Se mai văd numai ochii și, puțin, nasul. Din păcate nu se mai poate citi nimic mai mult din această reprezentare. Apare, însă, evident faptul că pictorul, așa cum era și firesc, a ales pentru zugrăvirea ctitorului un loc potrivit, acordîndu-i importanța cuvenită. Intrarea principală în biserică era la vest, astfel încît oricine intra trebuia să-l vadă.

★

Vom reveni în cele ce urmează asupra celor trei pictori care au contribuit la realizarea ansamblului mural de la Strei, încercînd să delimităm porțiunea de frescă ce revine fiecăruia dintre ei.

Așa cum am arătat deja (p. 55, nota 12), V. Drăguț a remarcat, pentru prima dată, prezența mai multor zugrăvi care au lucrat concomitent la Strei. El consideră că « Meșterul Grozie, conducătorul grupului, este autorul picturilor din registrul inferior al peretelui sudic din navă » și că stilul său « este îndatorat picturii nord italiene de ambianță postgiottesca », influențat însă de pictura bizantină, « mai ales în adoptarea unor scheme iconografice, ca „icoana” sfîntului Nicolae sau Maica Domnului cu pruncul în varianta Glykophilousei ». Celorlalți doi pictori, autorul le atribuie: unuia – apostolii de pe latura de nord a altarului, episcopii din registrul inferior al altarului (nord-est-sud) și peretele de est al navei; iar celuilalt – apostolii de pe latura sudică a altarului și scenele din ciclul cristologic (peretele de sud și de vest al navei, registrul superior). El consideră că stilul celui de-al doilea pictor poartă « puternice amprente ale goticului de curte internațional », fiind « influențat de asemenea de pictura italiană de epocă » (« linear-narativă »). Despre cel de-al treilea zugrav autorul afirmă că are « numeroase caracteristici comune cu meșterul precedent », așa încît « datorită numeroaselor coincidențe de formație și limbaj <...> mai multe zone de pictură ar putea fi atribuite, cu argumente egale, ambilor pictori »²⁷.

Latura de est a altarului, cu excepția episcopilor, și pictura din încăperea de la parterul turnului vestic nu sînt atribuite nici unuia dintre pictori.

În ceea ce ne privește, vom demonstra că la Strei au lucrat, într-adevăr, trei zugrăvi, dar de formații total diferite, iar dacă doi dintre ei sînt, în mod evident, purtători ai influențelor romanico-gotice și « postgiotteschi », cel de-al treilea este de formație pur bizantină.

Astfel, considerăm că *pictorul principal*, Ivanița și nu Grozie, care prin felul în care și-a zugrăvit portretul a ținut să facă vizibilă importanța sa față de a celorlalți doi, a lucrat nu în navă, registrul inferior al peretelui sudic, ci în altar, pe care l-a pictat integral; în navă: peretele de est; peretele de sud, registrul superior; glaful ușii; peretele vestic, registrul superior; tabloul votiv²⁸ și în exterior, imaginea lui Iisus din timpanul portalului de la vest. (Restul picturii exterioare este prea deteriorat ca să mai poată fi atribuit vreunui dintre pictori.) Atribuim, deci, această suprafață de pictură unui singur zugrav, deoarece nu există, în cadrul ei, nici un element de stil sau meșteșug care să permită o diferențiere. Însuși V. Drăguț, deși o consideră rezultatul muncii a doi artiști, afirmă că « mai multe zone de pictură ar putea fi atribuite, cu argumente egale, ambilor pictori »,

²⁷ V. Drăguț, *op. cit.*, p. 21–22. Virgil Vătășianu consideră « zugrăvelile din biserica ortodoxă din Strei » ca fiind reprezentative pentru stilul « eclectic, compus din elemente bizantine și occidentale, deformate de factura rustică a zugravului, ceea ce conferă uneori picturii un aspect mai arhaic decît este ea în realitate » (*op. cit.*, p.405).

²⁸ Deși deteriorată, imaginea ctitorului se poate ușor atribui acestui pictor, datorită prezenței în bandoul ce încadrează scena a acelorași motive decorative pe care zugravul le folosește și în navă, precum și prin modul de tratare al ochilor.

Fig. 11. — Apostolii de pe latura de nord a altarului (foto C. Șoancă).



Fig. 12. — Apostolii de pe latura de sud a altarului (foto C. Șoancă).



Fig. 13. — Iisus în mormînt, altar, peretele de est (foto C. Șoancă).



Fig. 14. — Sfintul Gheorghe, detaliu (foto C. Șoancă).

Fig. 15. — Maica Domnului cu pruncul, detaliu de pe peretele sudic al navei, registrul inferior, partea dinspre vest (foto C. Șoancă).



Fig. 16. — Sfântul Gheorghe călare și episcop binecuvîntînd (desen executat de Mihai Buculei).

« datorită numeroaselor coincidențe de formație și limbaj ». Aceste coincidențe de formație nu presupun, însă, în același timp, caracteristici comune pînă la identitate în modul de exprimare a doi pictori ²⁹. Poziția de meșter principal a acestui zugrav se conturează, deci, în primul rînd prin faptul că și-a rezervat dreptul de a picta scenele cele mai importante din biserică: ciclul cristologic, imaginea ctitorului și portretele celorlalți meșteri zugravi și pietrari care au lucrat la Strei precum și, integral, încăperea altarului. Așadar, nu putem crede că zugravul principal putea să cedeze unui zugrav aflat sub conducerea sa dreptul de a picta aceste scene și în același timp suprafața cea mai mare de pictură. Mai mult, chiar dacă nu am ține seama de argumentele de mai sus, portretul său nu era firesc să fie executat de un alt meșter cu rol mai mic, căci era mai firesc ca el să-și fi făcut autoportretul și în același timp să fi executat și portretele celorlalți tovarăși de lucru.

Stilul acestui pictor este linear, accentul căzînd în primul rînd pe desen (fig. 13). Desenul e naiv, iar compozițiile simple. Draperiile, ale căror falduri sînt realizate cu ajutorul liniilor — nici o urmă de modelaj —, contribuie la impresia de mișcare. Terminate în curbe, sau frînte în linii drepte și în unghiuri ascuțite, ele accentuează ritmul figurilor. În ciuda grafismului său naiv, acest zugrav dovedește calități de remarcabil colorist. Culoarele calde, predominînd galbenul, ocrul, roșul și albastrul, sînt echilibrate cu măiestrie. Fețele sfinților sînt colorate cu minuție: obraji roșii, umbre galbene, ocrul și verzui în jurul ochilor, ochi albaştri sau întunecați, totul închis, însă, în caligrafia puțin rigidă a desenului.

E de remarcat la acest meșter deosebita plăcere de a decora. Neconformist, în altar el pictează registrul inferior deasupra obișnuitei draperii, iar sub aceasta, chiar la baza zidului, mai pictează un bandou decorativ. Dealtfel, astfel de bandouri abundă în întreaga suprafață pictată de el. Foarte variate, multe dintre ele amintesc creștăturile populare, autorul lor fiind cu siguranță un cunoscător al acestora. Iisus în mormînt (în altar) e pictat sub o arcadă asemenea porților țărănești, cu soarele și luna de o parte și de alta a arcului ei.

Autorul acestor picturi este desigur un zugrav ridicat dintr-un mediu rural și familiarizat cu pictura de tradiție romanico-gotică. Stilul caligrafic, cunoașterea arhitecturii romanice — vizibilă în cele patru biserici zugrăvite în registrul inferior al altarului și în folosirea arcaturilor romanice sub care sînt plasați apostolii —, imaginea occidentalizată a lui Iisus în mormînt, dramatizat prin mulțimea rănilor deschise (fig. 13) ³⁰, nerespectarea tipologiei orientale a iconografiei tabloului votiv și reprezentarea ctitorului și a membrilor familiei sale încasetați în chenare separate sînt numai cîteva trăsături ale stilului său de tradiție romanico-gotică.

Cel de-al doilea pictor este autorul celor două scene din registrul inferior al peretelui sudic din navă. Cele două compoziții sînt încadrate de chenare bogat ornamentate cu motive decorative diferite de cele folosite de meșterul principal. Cea de la sud-vest are în plus încă un chenar, ce reproduce rama unui tablou, izolînd-o astfel de celelalte scene de pe peretele respectiv. Stilul său poartă mai ales pecetea influențelor Protorenasterii, ce păstrează în iconografie elemente de tradiție bizantină, după cum a arătat deja V. Drăguș. Pictorul nu mai folosește pentru contur linia. Desenul său se naște din culoare și modelaj, din treceri gradate de la umbre la lumini. Mișcările sînt mai reținute. Culorile de bază sînt ocrul, galben și roșu (fig. 15).

Al treilea pictor, nesemnlat pînă acum, este autorul scenei de pe peretele sudic al încăperii de la parterul turnului de vest și al personajelor din registrul inferior de pe peretele vestic al navei, partea dinspre nord. După cum vedem, s-a păstrat foarte puțin

²⁹ Vom da ca exemplu apostolii din altar (fig. 11, 12), atrăgînd atenția nu atît asupra atmosferei și libertății gesturilor, la fel în ambele compoziții, cit mai ales asupra unor amănunte ca: mina cu care ține cartea primul apostol de la nord și primul de la sud, faldurile ascuțite în care cade himationul la al treilea apostol de la nord și la al doilea de la sud, modul de tratare a părului, identic la toți, cu

rotunjimi mărunte în jurul frunții și şuvițe desenate energic, în linii paralele. Și acestea sînt numai cîteva amănunte.

³⁰ Același răni le regăsim pe trupul lui Iisus răstignit, nesemnlat pînă acum, ce se păstrează în condiții foarte proaste de conservare în registrul superior al peretelui vestic din navă, colțul dinspre nord.

din pictura acestuia, pictură care a fost probabil mai amplu reprezentată în decorația, azi dispărută, a peretelui de nord.

În încăperea de la parterul turnului a fost pictat, în pandant direct cu reprezentarea ctitorului, sfântul Gheorghe călare, iar în fața lui, în picioare, un episcop binecuvîntînd. Lipsa inscripției nu permite identificarea episcopului, în schimb, în dreptul capului sfântului călare se mai poate citi foarte clar Γω(σ)ρι (fig. 16)³¹. Este interesant de remarcat faptul că obișnuitul balaur nu apare, deși sfântul e reprezentat călare, cu sulică și scut. El pare a fi surprins înainte de a pleca la luptă, sau după. Fără a avea intenția de a face o interpretare a semnificației ansamblului mural de la Strei, aceasta fiind practic imposibil de realizat datorită păstrării numai fragmentare a picturilor, nu putem să nu remarcăm, totuși, prezentarea în pandant a sfântului Gheorghe și a ctitorului, a Mariei care binecuvîntează și a episcopului ce face același gest.

Deși deteriorate, atît din imaginea sfântului Gheorghe, cît și, într-o mică măsură, din reprezentările sfinților din navă, peretele de vest, partea nordică, registrul inferior, se pot distinge trăsăturile caracteristice stilului acestui pictor. Total diferit de ceilalți doi, el reprezintă mediul artistic românesc de tradiție bizantină din Transilvania acelei vremi. E singurul dintre meșterii care au lucrat la Strei ce nu folosește chenarele bogate, încădrîndu-și compozițiile în obișnuita bandă roșie subțire pe care o întîlnim în toate bisericile ortodoxe împărțind pictura în registre și scene. Nu folosește nici jocul pretențios de umbre și lumini al celui de-al doilea pictor, nici linia tăioasă a desenului primului. E adevărat că personajele sale sînt mai rigide în mișcări, ca de pildă sfântul Gheorghe. În realizarea portretelor, însă, îi depășește net pe ceilalți doi. Sfântul Gheorghe are trăsături deosebit de frumoase (fig. 14). Conturul puternic al obrazului închide un oval perfect. Ochii săi nu sînt goi, lipsiți de pupilă, ca cei ai personajelor din registrul inferior al peretelui sudic din navă, și nu au nici privirea fixă și egală a apostolilor din altar. Ei surprind prin expresivitate. Trăsăturile feței se conturează pe un obraz ocru, pe care culoarea este întinsă uniform, fără modelaj, dar într-un desen de mare plasticitate. Figura lui blîndă, reținută și spiritualizată, stă sub semnul nobleței. Acest pictor se mai deosebește de ceilalți și prin culoare. El folosește, alături de ocru, roșu, albastru închis, și verdele intens pe care nu-l întîlnim la ceilalți.

În concluzie, considerăm deosebit de interesant nu atît faptul că la realizarea picturilor de la Strei au contribuit trei pictori, ci mai ales că aceștia au fost purtătorii a trei stiluri diferite. Astfel, într-unul și același monument ne întîlnim cu elemente ale stilului romanico-gotic, ale Protorenașterii și ale stilului bizantin, Streiul devenind, astfel, un monument reprezentativ pentru întregul climat artistic din Transilvania acelor vremi.

★

Prezența, în pictura de la Strei, atît a portretelor pictorilor, cît și a portretelor pietrarilor care au colaborat la ridicarea și decorarea bisericii pune într-o lumină nouă o problemă mult controversată în literatura de specialitate, și anume datarea monumentului.

În ceea ce privește arhitectura, toți cercetătorii au fost de acord cu datarea ei în secolul al XIII-lea; pictura, însă, a fost plasată, pe rînd, din primul sfert al secolului al XIII-lea pînă în prima jumătate a secolului al XV-lea (vezi nota 1, p. 53). Or, faptul că, așa cum am arătat, pictorul principal nu s-a limitat numai la pictarea portretelor meș-

³¹ Despre acest sfînt V. Drăguș (*op. cit.*, p. 21) afirmă: «Este vorba de un sfînt călare care pare a duce pe crupa calului un personaj rănit sau poate mort. La picioarele calului se mai distinge vag o figură, bănuim un donator. Ciudata compoziție a sfîntului ecvestru care duce cu sine un personaj are un corespondent la biserica ortodoxă din Peșteana (jud. Hunedoara), unde o imagine foarte asemănătoare poate fi văzută pe fașada de nord a turnului clopotniță» (vezi și V. Drăguș, *Pictura murală...*, p. 42,

fig. 52). De fapt nu este o imagine a unui personaj purtat pe crupa calului nici la Strei, nici la Peșteana, ci de pelerină umflată de vînt a celor doi călăreți. La Strei se distinge partea superioară a pelerinei, partea inferioară și crupa calului nemaiînd, practic, vizibile, iar la Peșteana pelerina flutură în spatele călărețului, paralel cu crupa calului, pe care nu o atinge. Desenul este, însă, foarte naiv și poate din această cauză derutant.

terilor zugrăvi, ci a acordat o importanță egală și meșterilor pietrari, exclude posibilitatea existenței unei perioade lungi de timp care să fi trecut de la momentul ridicării pînă la momentul zugrăvirii monumentului. Căci nu putem crede că ar fi existat o rațiune pentru care la diferență de un secol sau două de la construirea bisericii, pictorul să fi fost preocupat și de zugrăvirea portretelor constructorilor ei. Această preocupare un poate avea decît o singură explicație, și anume: *biserica a fost pictată imediat după construirea ei*. Iar întrucît pictura Streiului nu poate coborî în secolul al XIII-lea³² și nici urca pînă în secolul al XV-lea³³, singura perioadă posibilă pentru ridicarea monumentului rămîne secolul al XIV-lea³⁴.

Dealtfel, nu vedem nici un motiv pentru care construirea bisericii din Strei să nu fi putut fi posibilă în acest veac. Modestă ctitorie ortodoxă a unui cnez român din Transilvania, ea face parte din grupa acelor mici monumente de sat a căror arhitectură nu a urmat cu strictețe evoluția stilului romanic sau gotic al marilor catedrale catolice. În acest sens, V. Vătășianu a surprins fenomenul de rusticizare petrecut în domeniul « bisericilor-sală » din Transilvania. Astfel, el afirmă: « Trebuie să recunosc, însă, că în domeniul bisericilor-sală grupurile nu se delimitează atît de sugestiv pe hartă, cum a fost cazul cu basilicile romanice, fie din cauză că intervin mai des soluții luate ad-hoc de meșteri localnici improvizați, fie din cauză că în cursul migrațiilor de colonizare se copiază și se colportează prototipuri pe care încă nu sîntem în măsură să le localizăm. Dealtfel, simplitatea acestor construcții, compuse în principiu numai din navă și altar, și lipsa frecventă a oricărui decor plastic, nu oferă nici un termen de datare mai precis. Excepțiile de la această regulă sînt sporadice și vom vedea că ele par a indica coexistența diverselor grupuri pînă în ultimele faze ale romanicului »³⁵. În același timp, referindu-se la biserica din Strei, autorul observă că aceasta este « o replică în miniatură și într-o execuție mai puțin îngrijită a bisericii din Sîntă-Mărie-Orlea », aceasta din urmă fiind databilă « curînd după 1272 »³⁶. Mai mult, el dă ca exemplu pentru « primitivismul execuției » Streiului « încheierea ferestrelor, sus, cu pietre plate, formînd cîte un triunghi în loc de arc »³⁷. În asemenea condiții, ținînd seama că monumentul ce ne interesează este opera unor meșteri locali, eclectismul din arhitectura bisericii devine, credem, explicabil la fel de bine în secolul al XIV-lea, ca și la sfîrșitul secolului al XIII-lea, aceasta cu atît mai mult cu cît în Transilvania, după cum constată tot V. Vătășianu, « interferența frecventă a amănuntelor gotice » începe « cu ultima treime a secolului al XIII-lea » și continuă și « după 1300 », cînd « formele romanice tîrzii se îngîină în Transilvania, cu cele ale goticei timpuri »³⁸.

V. Drăguț, ocupîndu-se de « semnificația tipologică a sanctuarului pătrat și cadrul stilistic în care se înscrie biserica din Strei ca reprezentant al unei întregi categorii de monumente », arată că bisericile « românești hunedorene cu sanctuar pătrat » fac parte din « familia mare a construcțiilor central europene de acest tip din secolele XIII–XIV ». Autorul exclude posibilitatea datării monumentului în prima jumătate a secolului al

³² Pictura Streiului nu poate coborî în secolul al XIII-lea, întrucît frescele din registrul inferior al peretelui sudic al navei, reprezentînd, în modul cel mai evident, un îndepărtat ecou provincial, trecut prin filtrul gotic, poate sînez, al școlii lui Giotto, se plasează de la sine într-un timp posterior cristalizării și afirmării — la începutul veacului al XIV-lea — al acestei școli.

³³ De înțeles, încă, în secolul al XIV-lea, amprentele romanice din pictura altarului de la Strei devin greu de explicat în secolul al XV-lea.

³⁴ V. Drăguț datează frescele de la Strei în al treilea sfert al secolului al XIV-lea, pe baza elementelor stilistice ale acestora și a analogiilor pe care le stabilește între picturile altarului bisericii din Strei și cele din bisericile din Mureka Sobota (Slovenia), datată în jurul anului 1370, Chyžné (Slovacia), datată în al treilea sfert al secolului al XIV-lea, și Butoniga (Istria), către 1400 (*Biserica din Strei*,

p. 312–317). El explică « amestecul stilistic prezent în picturile de la Strei » și prin schimburile artistice care au avut loc în acea vreme între Italia de sud (provincia Puglia) și regatul Ungariei și care au afectat « deopotrivă Transilvania și Slovacia » (*Din nou despre...*, p. 24–25). În ceea ce ne privește, lipsindu-ne posibilitatea întreprinderii unei cercetări personale a acestor monumente, precum și a altor citorva din veacul al XIV-lea, nu ne vedem în măsură să efectuăm, în cadrul acestui veac, o datare mai precisă.

³⁵ V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 72.

³⁶ « Cu privire la zidirea bisericii, ținînd seama de amănuntele amintite și mai ales de prezența ogivelor, precum și de apropierea modelului pentru asemenea forme la Alba Iulia, mi se pare că o datare curînd după 1272 ar fi mai corespușătoare » (*ibidem*, p. 77).

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*, p. 98, 122.

XIII-lea datorită « structurii gotice a altarului », afirmînd că « datarea tuturor bisericilor păstrînd reminiscențe romanice, dar avînd sanctuar pătrat, boltit în cruce de nervuri masive cu profil simplu », este firească « în a doua jumătate a secolului al XIII-lea »³⁹. Dar adăugăm, citînd din nou pe V. Vătășianu: « zona de răspîndire a bisericilor care cuprind și elemente gotice marchează totodată punctele de intensificare a colonizării de după invazia mongolă și mai ales din prima jumătate a secolului al XIV-lea » iar în ceea ce privește « „goticul” acestor biserițe satești: nu e vorba de adoptarea sistematică și de dezvoltarea principiilor structurale, ci de aplicarea răzleață a cîtorva particularități, aspectul bisericilor rămînînd în esență tot atît de sobru și masiv ca și în perioada romanică »⁴⁰. Or, dacă aceste caracteristici sînt valabile pentru bisericile romano-catolice sau reformat, cu atît mai mult ele devin explicabile pentru arhitectura bisericilor din mediul ortodox transilvănean.

Am făcut această scurtă analiză bazată, îndeosebi, pe citate și cu riscul de a îngreuna textul, pentru a scoate în evidență faptul că datarea arhitecturii Streiului în a doua jumătate a secolului al XIII-lea nu se bazează, de fapt, pe elemente a căror precizie să nu permită extinderea acestei datări pînă în secolul al XIV-lea, secol pe care l-am propus deja, în urma identificării portretelor meșterilor pietrari, ca perioadă a construirii bisericii din Strei.

LES PORTRAITS DES CONSTRUCTEURS ET DES PEINTRES DE L'ÉGLISE DE STREI

RÉSUMÉ

L'église de Strei est l'un des monuments les plus intéressants de la Transylvanie médiévale. Pendant les travaux de restauration du monument (1970—1972) ont été décapées des fresques qui nous donnent la possibilité de réinterpréter cet ensemble mural. Ainsi, dans la nef ont été découvertes, entre autres, quatre figures laïques qui ont été considérées comme les portraits du fondateur et, avec probabilité, des membres de sa famille. (Une de ces figures, seulement, est restée non identifiée.)

Dans la présente étude, l'auteur procède à une nouvelle identification de ces figures laïques, en démontrant que celles-ci sont les portraits des peintres et des tailleurs de pierre qui ont travaillé à l'église. En même temps il remarque qu'une de ces figures a été représentée dans un costume qui comporte en plus, en comparaison avec les autres, un chaperon et que c'est exactement par ce costume qu'elle se rapproche d'un autre personnage laïque qui a été peint dans le sanctuaire. Ce dernier a été déjà considéré, avant les travaux de restauration, comme le portrait du peintre principal, parce que l'inscription qui l'accompagne a été traduite: « Ambrozie » (ou « Grozie ») « maître... qui a peint l'église... ».

Par conséquent, l'auteur considère, à cause de l'identité des costumes, que ces deux artisans sont les principaux maîtres de l'église: le peintre et le tailleur de pierre. Mais justement cette identité des costumes l'empêchait de préciser qui était l'un et qui l'autre. Pour résoudre ce problème, l'auteur s'est concentré sur l'inscription qui accompagne le portrait figuré dans le sanctuaire. A ce propos il l'a fait traduire, la nouvelle lecture de celle-ci lui offrant la solution: « Ambrozie maître, et Ivanița a peint l'église... ». Donc, le personnage peint dans le sanctuaire est le constructeur principal, tandis qu'Ivanița, qui a été figuré dans la nef, est le peintre principal.

En même temps, l'auteur a découvert que le fondateur — qui a été représenté habillé dans un costume fastueux, correspondant à sa position sociale — a été peint sur la paroi nord de la chambre du rez-de-chaussée de la tour ouest.

L'auteur s'applique aussi à l'analyse stylistique des fresques de Strei, en montrant qu'ici ont travaillé trois peintres de formations tout à fait différentes: le premier, de formation romano-gothique, le deuxième, influencé par la peinture italienne postgiottesque aux reflets gothiques, peut-être siennois, et le troisième, représentant la tradition byzantine de Transylvanie.

Pour finir, l'auteur considère que la présence des portraits des tailleurs de pierre à côté des portraits des peintres impose, de toute évidence, la conclusion que l'église a été peinte immédiatement après sa construction. Et comme la peinture ne peut ni « descendre » au XIII^e siècle — vu qu'elle représente un reflet éloigné de la Protorenaissance — ni « remonter » jusqu'au XV^e siècle — à cause de l'empreinte encore assez forte de l'esthétique romane — la seule période possible pour la construction du monument reste le XIV^e siècle.

³⁹ V. Drăguș, *Biserica din Strei*, p. 300—303.

⁴⁰ V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 124—125.

de MARIUS PORUMB

Cercetări întreprinse de-a lungul mai multor ani în Maramureș au scos la iveală un valoros și bogat material inedit, important pentru istoria artelor plastice românești, cu atât mai mult cu cât pînă în prezent se cunoșteau relativ puține date referitoare la pictura de icoane din această parte a țării.

Icoanele pe lemn maramureșene, la fel ca și pictura murală din bisericile ortodoxe ale Transilvaniei și Maramureșului, își au izvoarele iconografice în pictura bizantină¹.

În Țara Maramureșului, una din zonele cu străveche și statornică viață românească, în secolele al XIV-lea și al XV-lea biserica ortodoxă avea o puternică autonomie, fiind sub oblăduirea familiilor cneziale. Ridicarea cnezilor români maramureșeni din familia Dragoș face ca biserica din Maramureș să obțină o autonomie deplină, prin acordarea dreptului de stavropighie Mănăstirii Peri la 1391, de către Patriarhia din Constantinopol, exercitînd influența sa asupra ținuturilor din nordul Transilvaniei, Moldovei, asupra unor părți din Slovacia de est și Galiția sudică².

În documentele veacurilor al XIV-lea și al XV-lea există informații în legătură cu existența mai multor mănăstiri și biserici în diferite sate maramureșene. Recente cercetări arheologice au scos la iveală un număr important de monumente de piatră datînd din această epocă³.

Așezat la hotarul dintre două sfere cultural-artistice deosebite, într-o zonă de contact cu lumea medievală catolică, Maramureșul a rămas fidel concepțiilor artistice ortodoxe, fiind contaminat doar vag de unele influențe occidentale. Pe temeiul materialului iconografic păstrat, presupunem existența unui curent de factură bizantină, ce cuprinde un spațiu mult mai larg, incluzînd ținuturile nordului Moldovei și cele ale Haliciului. În evoluția picturii murale și de icoane, în propagarea curentului de factură bizantină un loc de seamă îl ocupa desigur Maramureșul, a cărui biserică, datorită unor împrejurări favorabile, dispunea de un potențial și o influență deosebită asupra regiunilor înconjurătoare, în secolele al XIV-lea și al XV-lea.

Între vechile icoane maramureșene din această perioadă se află în Muzeul din Sighetu Marmației o reprezentare a Maicii Domnului cu pruncul, de tipul Hodighitria, provenind din biserica de lemn din Văleni. Deși parțial repictată, probabil în secolul al XVII-lea sau la începutul secolului al XVIII-lea, printr-o corectă restaurare a putut fi salvată cea mai mare parte a vechii picturi datînd din veacul al XV-lea. Compoziția arhaică, detaliile vestimentare, stilizarea feței lui Iisus, siluetele arhanghelilor plasați în colțurile superioare,

¹ În legătură cu istoria icoanei românești vezi Corina Nicolescu, *Icoane vechi românești*, București, 1971, care dă o bogată bibliografie privind acest domeniu al artei medievale.

² P. P. Panaiteșcu, *Începuturile și biruința scrisului în limba română*, București, 1965, p. 78-97; S. Reli, *Biserica ortodoxă română din Maramureș*, Cernăuți, 1938.

³ Radu Popa, *Țara Maramureșului în veacul al XIV-lea*, București, 1970, cu întreaga bibliografie.

inscripțiile caligrafiate cu roșu presupun evidente legături cu pictura bizantină din ambianța artistică a Moldovei și Haliciului din această epocă⁴. Reconstituind iconostasul din care trebuia să facă parte icoana, constatăm că mica biserică de lemn din Văleni ar fi fost neîncăpătoare. Este ușor de presupus proveniența icoanei, dacă ținem seamă de valoarea artistică deosebită și de faptul că biserica din Văleni a fost adusă «de la mănăstirea Cuhea», unde exista o biserică de piatră din secolul al XIV-lea⁵, care în veacul al XVIII-lea era în ruină. În 1779 icoana a fost pictată pe spate.

O altă veche icoană maramureșeană se află în biserica de lemn din Budești (Josani); înfățișând pe sfântul Ioan Botezătorul și scene din viața acestuia, a fost pictată de un meșter necunoscut, căruia îi mai pot fi atribuite și alte două lucrări: Tripticul Deisis de la Muzeul Brukenthal din Sibiu⁶ și o icoană cu Iisus Pantocrator de la biserica Sf. Gheorghe din Lupșa, jud. Alba⁷. Concepția stilistică a pictorului este legată de ambianța artistică a Moldovei de la sfârșitul veacului al XV-lea și începutul celui următor, unde întâlnim numeroase analogii, în special în pictura murală, dar o serie de elemente decorative ne îndreptătesc să întrevădem și o oarecare înrîurire a artei occidentale⁸.

Paralel cu activitatea meșterilor moldoveni, se manifestă destul de timid și elementele locale. Este faza unor experimentări, a unor împrumuturi, ce tind spre cristalizarea unei arte autohtone. Din acest grup al iconarilor locali provine autorul vechii icoane de hram a bisericii Sf. Nicolae din Budești (Josani), artist popular aparținând unei sfere artistice mult mai largi, ce cuprinde monumentele cu pictură murală ale Bihorului, Zărandului, Hațegului și Hunedoarei⁹. Icoana sfântului Nicolae (89×62 cm) din biserica budeșeană a avut inițial dimensiunile de cca 120×100 cm, dar în veacul al XVIII-lea, pe la 1760, mărimea panoului a fost redusă, iar pe spate s-a pictat o nouă icoană¹⁰. Factura rustică, cu un pronunțat caracter grafic, se datorează în bună parte și faptului că zugravul era în primul rând un muralist, ipoteză ce se confirmă printr-o atentă analiză a compozițiilor și a tehnicii¹¹.

Aceiași zugravi care au împodobit cu fresce bisericile de lemn și piatră ale Maramureșului, încă în veacul al XIV-lea și al XV-lea, au pictat desigur și un număr important de icoane, care s-au adăugat celor aduse de peste munți sau din alte regiuni de religie ortodoxă. Între icoanele pictate în veacul al XV-lea trebuie amintit și un triptic pomelnic, amintit de Tit Bud, ce se găsea la începutul secolului nostru «la cantorul Timiș Ioan Filipan din Borșa» și care data «din anul 1500»¹². De asemenea semnalăm că sub pictura

⁴ Tipul iconografic folosit de autorul acestei icoane provine din vechea pictură kieveană și haliciană a veacurilor XIII–XV, modele ce au servit drept prototipuri și în pictura moldovenească; V. I. Antonova, N. E. Mneva, *Каталог древнерусской живописи*, vol. I, Moscova, 1963; I. Swenzizki, *Иконопись Галицкой Украины XV–XVI вв.*, Lvov, 1928; și *Ikonen aus Polen* (Catalog), Ikonenmuseum Recklinghausen, 1966; pentru figura lui Iisus, vezi icoana sf. Pantelimon de la Mănăstirea Lavra, Muntele Athos, datată în veacul al XII-lea; K. Weitzmann, M. Chatzidakis, K. Miatev, S. Radojčić, *Frühe Ikonen Sinai, Griechenland, Bulgarien, Jugoslawien*, Viena-München, fig. 42, p. XXIV.

⁵ R. Popa, M. Zdroba, *Șantierul arheologic Cuhea. Un centru voievodal din veacul al XIV-lea*, Baia Mare, 1966, p. 32 și urm., care ne dă și planul bisericii voievodale.

⁶ Tripticul Deisis din Muzeul Brukenthal, inv. 2443 (6744), figurează în fișa de inventariere ca provenind de la Simbăta de Sus și aparținând secolului al XVIII-lea. Dimensiuni: panoul central 112×60,5 cm; aripa stângă 97×30 cm; aripa dreaptă 108×29,5 cm.

⁷ Pictura icoanei din pronaosul bisericii Sf. Gheorghe din Lupșa, reprezentând pe Iisus Pantocrator, a fost reinnoită în 1808, după cum ne indică o inscripție de pe icoana Maicii Domnului cu pruncul pictată de același meșter. Dimensiunile icoanei 82,5×64 cm. Fondul de aur în cruci este

identic cu cel al tripticului Deisis de la Muzeul Brukenthal. Fondul în relief și chenarele decorate cu butoni amintesc unele icoane sirbești fectate în argint; vezi K. Weitzmann, M. Chatzidakis, K. Miatev, S. Radojčić, *op. cit.*, fig. 159 și 171, două icoane datind din veacul al XIV-lea. Nimbul icoanei de la Lupșa este aproape identic cu cel al icoanei sf. Ioan Botezătorul de la Budești (Josani).

⁸ În icoana de la Budești apar unele costume de epocă în scenele laterale. Tripticul Deisis de la Muzeul Brukenthal are forma unui altar poliptic gotic, cu frontonul mai puțin ascuțit, dar decorat cu fleuroane și croșete.

⁹ Pentru unele asemănări cu pictura bisericii din Remetea (jud. Bihor) și de la alte monumente din zona respectivă, Vasile Drăguș, *Pictura murală din Transilvania*, București, 1970, fig. 41–42.

¹⁰ Pe spatele panoului se află pictat de Alexandru Poni-halschi, probabil în 1760, sfinții apostoli Petru și Pavel.

¹¹ Pictura are un caracter grafic, contururile fiind subliniate cu negru. Fondul este galben-ocru. În special desenele de pe margini indică mai puțină înclinație spre desenul miniatural.

¹² Tit Bud, *Date istorice despre protopopiatele, parochiile și minăstirile române din Maramureș din timpurile vechi pînă în anul 1911*, Gherla, 1911, p. 29; acest triptic este azi dispărut.

Pl. 1. — Maica Domnului cu pruncul, Hodighitria. Muzeul din Sighetu Marmăției. Provine din biserica din Văleni, unde a fost adusă în secolul al XVIII-lea de la Cuhea. Secolul al XV-lea.



Pl. 2. — Intrarea în Ierusalim. Biserica de lemn din Hărniciești. Zugrav anonim. Secolul al XVII-lea.



Fig. 1. — Isus. Detaliu din icoana Maica Domnului cu pruncul, Hodighitria, de la Văleni. Muzeul din Sighetu Marmăției. Secolul al XV-lea.



Fig. 2. — Arhanghelul Rafail. Detaliu din icoana Maica Domnului Hodighitria de la Văleni. Muzeul din Sighetul Marmăției. Secolul al XV-lea.



Fig. 3. — Sfântul Ioan Botezătorul. Biserica de lemn din Budești (Josani). Sfirșitul secolului al XV-lea, începutul secolului al XVI-lea.



Fig. 4. — Detaliu din icoana Iisus Pantocrator. Biserica sf. Gheorghe din Lupșa, jud. Alba.

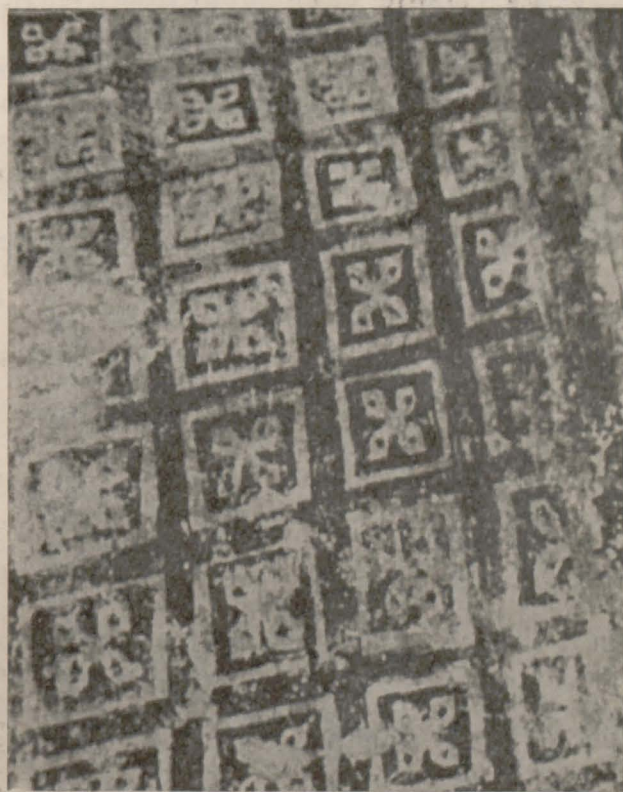


Fig. 5. — Detaliu de pictură murală de la biserica din Crișcior, jud. Hunedoara (după Vasile Drăguț, *Pictura murală din Transilvania*, București, 1970, fig. 37).

prăznicarelor din veacul al XVI-lea de la biserica din Budești (Susani) se găsește o pictură mai veche, ce probabil datează din secolul al XV-lea.

În zbuciumatul veac al XVI-lea influențele artistice cele mai puternice continuă să vină dinspre Moldova. Dacă în veacul al XV-lea asupra acestor ținuturi românești se resimțea puternica înrîurire a picturii moldovenești din înfloritoarea epocă a domniei lui Ștefan cel Mare, în veacul al XVI-lea acest proces se amplifică, primind noi valențe. Ate- liere de zugravi vin și lucrează pentru bisericile transilvănene și maramureșene, iar alteori icoanele sînt comandate direct în Moldova. Exemple concludente ni se par a fi icoana bisericii din Vad (jud. Cluj), donată de episcopul Anastasie în 1531¹³, icoanele Maicii Domnului și sfîntului Nicolae din 1539, dăruite de boierul Luca bisericii din Urisiu de Jos (jud. Mureș)¹⁴. Curentului moldovenesc din Transilvania veacului al XVI-lea i se inte- grează mai multe icoane pictate de un meșter care a studiat meșteșugul în Moldova. Icoanele meșterului itinerant, ce străbate Maramureșul și Transilvania între cca 1550 și 1565, pictînd la biserica din Budești (Susani), la Agîrbiciu (1555) și Bica (1563), utilizează o formulă compozițională familiară picturilor din nordul Moldovei, fiind ușor de descifrat mediul artistic din care provine zugravul¹⁵. Deoarece la Budești există două icoane prăznicare (Nașterea lui Iisus și Întîmpinarea Domnului), presupunem că meșterul a pictat pentru această biserică un întreg iconostas, din care, din păcate, nu se mai păstrează decît aceste două piese.

În condițiile istorice ale Maramureșului veacului al XVI-lea, pictura se dezvoltă sub influența generoasă a iconarilor moldoveni. Alături de zugravul anonim amintit mai sus, au mai trecut munții și alți meșteri care au pictat pentru bisericile maramureșenilor, altfel ar fi inexplicabilă persistența unor prototipuri decorative și stilistice în secolele următoare.

Paralel cu iconarii veniți se sesizează activitatea destul de bogată a unor meșteri locali. Din rîndul acestora este autorul anonim al icoanei arhanghelului Mihail din pro- naosul bisericii de lemn din Budești (Susani), precum și autorul icoanei Deisis de la biserica din Poienile Izei. Cei doi zugravi anonimi au cunoscut lumea artistică a nórduului Moldovei icoanele pictate de ei amintind tipuri bucovinene, trecute printr-o viziune proprie¹⁶. Tot unui zugrav maramureșean i se datorează și icoana muceniței Paraschiva din colecția Slă- tineanu din București, databilă, pe baza formulării inscripției de donare și a inscripției nominative, scrise în limba slavonă, cel mai tîrziu la sfîrșitul veacului al XVI-lea¹⁷. Un caz asemănător prezintă datarea icoanei ce-l reprezintă pe sfîntul Ioan Botezătorul din colec- țiile Muzeului maramureșean din Sighetu Marmăției. Formularea arhaică, caracterul literelor și conținutul textului, dar și aspectul general al picturii, cu iz rustic caracteristic meșterilor de țară, presupune o datare ce nu depășește finele secolului al XVI-lea¹⁸.

¹³ Vezi Nicolae Iorga, *Cea mai veche icoană din Mol- dova, care nu e veche*, în *Buletinul Comisiunii monumentelor istorice* (=BCMI), XXIV, 1931, p. 29–30; Nicolae Iorga, *Les Arts mineurs en Roumanie*, vol. I, București, 1934, p. 32; I. D. Ștefănescu, *Icoana sfîntului Nicolae de la Vad*, în *Analecta*, IV, 1947; Marius Porumb, *Bisericile din Feleac și Vad. Două ctitorii moldovenești din Transilvania*, București, 1968, p. 23, fig. 12.

¹⁴ Marius Porumb, *Icoanele moldovenești ale bisericii de lemn din Urisiu de Jos, Județul Mureș*, în *Studia*, 2, 1973, p. 37–42.

¹⁵ Pentru activitatea acestui zugrav itinerant, vezi Marius Porumb, *Icoane ale unui zugrav anonim din veacul al XVI-lea*, în *Acta Musei Napocensis*, VII, 1970, p. 575–584.

¹⁶ I. D. Ștefănescu, *Artă veche a Maramureșului*, Bucu- rești, 1968, p. 84, vorbește de această icoană împărătească ca fiind «datată din 1604». Inscriptia de donare este publi- cată și de Ioan Birlea, *Însemnări din bisericile Maramureșului*, București, 1909, p. 154, fără an, așa cum am găsit-o și noi în timpul documentării.

¹⁷ Vezi inscripțiile de donare a icoanei de la Vad din 1531, a celor de la Urisiu de Jos din 1539, a căror formulare este apropiată de cea a icoanei din colecția Slătineanu din București. Zugravul acestei icoane este un anonim. Datorită unei interpretări greșite a inscripției de donare: «Rugăciu- nea robului lui Dumnezeu Toma Dumitru», s-a crezut că au- torul ei este Toma. Vezi Corina Nicolescu, *op. cit.*, p. 42–43.

¹⁸ Icoana sf. Ioan Botezătorul din Colecția Muzeului din Sighetu Marmăției, inv. 493, 68 × 42 cm, are inscripția în slavonă: «Rugăciunea robului lui Dumnezeu Sima Ion 2 fete <?> Lazar». Inscriptia nominativă pledează și ea pentru o datare în secolul al XVI-lea cel mai tîrziu, pentru termenul de sfînt fiind folosit cuvîntul grecesc, utilizat și în icoana sf. Ioan Botezătorul de la Budești, analizată ante- rior. Fondul icoanei este roșu, întilnit destul de rar în pic- tura românească de icoane. Vezi o icoană a sf. Paraschiva, datînd probabil din veacul al XVI-lea, în *Tesori d'arte di Romania* (Catalog, cu text de Corina Nicolescu), Torino, 1970, p. 22. Chenarul icoanei din Muzeul din Sighetu Mar- mației are un motiv decorativ identic cu cel al icoanei sf. Paraschiva de la Budești (Susani), din secolul al XVI-lea.



Fig. 6. — Mucenița Paraschiva. Biserica de lemn din Budești (Susani). Zugravul tripticelor de la Agîrbiciu și Bica. Înainte de 1555.



Fig. 7. — Nașterea lui Iisus (detaliu). Biserica de lemn din Budești (Susani). Zugravul tripticelor de la Agîrbiciu și Bica. Înainte de 1555.



Fig. 8. — Mucenița Paraschiva. Detaliu din tripticul din 1563 de la Bica, jud. Cluj.



Fig. 9. — Arhanghelul Mihail. Biserica de lemn din Budești (Susi). Zugrav anonim maramureșean. A doua jumătate a secolului al XVI-lea.

Încă în a doua jumătate a secolului se fac din ce în ce mai mult simțite influențele artei Renașterii, ce pătrund nu numai prin contactul cu pictura apuseană, dar și prin intermediul manuscriselor, iar mai târziu al tipăriturilor. Apar acum primii meșteri laici, simpli zugravi de țară, ce nu sînt formați în marile centre mănăstirești, uneori fiind autodidacți, fără prea multe cunoștințe în materie de iconografie și tehnica picturii, fapt ce duce la o « laicizare » a artei lor. Netemeinicia cunoștințelor privind tehnica picturii a contribuit în timp la degradarea unui important număr de lucrări din această perioadă.

Dacă în Transilvania pătrunderea Reformei a avut o oarecare influență și asupra picturii românești, trebuie subliniat că Maramureșul rămîne în continuare, datorită ocrotirii și ajutorului dat de mitropoliții Moldovei, un puternic bastion al ortodoxismului¹⁰. Pictura religioasă a veacului al XVII-lea din această parte a țării continuă să se manifeste în spiritul tradiționalist al picturii postbizantine.

¹⁰ Documentar, la sfîrșitul veacului al XVI-lea și în secolul al XVII-lea, sînt cunoscuți mai mulți episcopi care activează în Maramureș și care se mențin pe linia unor strînse

legături cu Moldova. Mircea Păcurariu, *Istoria Bisericii ortodoxe române*, Sibiu, 1972, p. 267 și urm.

În Mănăstirea Moisei, întemeiată în prima jumătate a veacului al XVII-lea, unde pe la 1637 își avea reședința episcopul Dumitru ²⁰, a ființat se pare un atelier de iconari cu o bogată activitate artistică. În cercetările întreprinse am identificat un mare număr de icoane aparținând acestui centru ²¹. Grupul de zugravi din Mănăstirea Moisei a pictat icoane pentru mai multe biserici maramureșene: Breb ²², Mănăstirea Giuleștiului ²³, Moisei ²⁴, Borșa ²⁵, Vișeu de Mijloc ²⁶, Botiza ²⁷, Poienile Izei ²⁸, în Țara Lăpușului, la Cupșeni ²⁹, sau în împrejurimile Năsăudului ³⁰. Pictura zugravilor de la Moisei, deși păstrează schemele compoziționale tradiționale, introduce o serie de elemente noi, o gamă cromatică mai vie, unele detalii preluate din viața cotidiană. Motivele decorative sculptate sînt preluate din plastica Renașterii, infiltrată prin intermediul tipăriturilor și al manuscriselor. Decorul sculptural renașcentist al ancadramentelor apare pentru prima oară la începutul secolului al XVII-lea, iar în veacul următor el va deveni o caracteristică a icoanelor maramureșene.

Contemporani cu zugravii de la Moisei, în Maramureș activează un al doilea grup de pictori anonimi de icoane, ale căror nume nu le cunoaștem, și care pictează în special în bisericile din părțile vestice ale ținutului, pe Valea Cosăului și a Marei. Icoanele zugrăvite de aceștia se bazează pe același vechi fond iconografic bizantin, dar interpretarea este mai puțin rigidă, resimțindu-se și unele ecouri ce își au originea în arta tardiv gotică și renașcentistă din Transilvania, Slovacia și Polonia. Din această categorie face parte zugravul anonim al tîmplei bisericii din Josanii Budeștiului, pictor cu o viziune « mai realistă », ale cărui personaje sînt prezentate în poziții mai firești, draperiile tratate cu o tușă largă, combinate cu un stil grafic al detaliilor ³¹. Fondul de aur, cu reliefuri geometrizzate, desenul



Fig. 10. — Mucenița Paraschiva. Colecția Al. Slătineanu, București. Provine din Maramureș. Sfîrșitul veacului al XVI-lea.

²⁰ Tit Bud, *op. cit.*, p. 89 și 99.

²¹ În legătură cu această problemă, vezi Marius Porumb, *Pictura icoanelor din Mănăstirea Moisei și iradiația ei în zonele înconjurătoare, în Marmăția, III* (în curs de apariție).

²² În biserica din Breb se află icoana Mucenița Paraschiva de Tirnov. Icoana poate fi datată pe baza inscripției nominative înainte de 1641, cînd sînt aduse moaștele muceniței la Iași, cu mare pompă, de Vasile Lupu.

²³ Icoana Cei trei ierarhi (87 × 71 cm).

²⁴ În biserica de lemn a Mănăstirii Moisei se află trei icoane aparținînd primei jumătăți a veacului al XVI-lea: Iisus pe tron (95,5 × 45 cm), Sfîntul Nicolae și scene din viața sa (98 × 68 cm), Adormirea Maicii Domnului (95 × 61 cm).

²⁵ Cîteva panouri care au pierdut din păcate pictura, păstrate și azi în biserica de lemn din Borșa, folosesc motive sculpturale identice cu cele ale icoanelor de la Moisei.

²⁶ Un fragment dintr-o icoană reprezentînd Nașterea lui Iisus, pictată de același meșter de la Moisei, se află la biserica Buna Vestire din Vișeu de Mijloc.

²⁷ Iisus Pantocrator din biserica din Botiza este repictat, dar parțial se mai pot observa unele fragmente de pictură mai veche. V. Brătulescu, *Biserici din Maramureș*, în *BCMI*, XXXIV, 1941, p. 103, fig. 169.

²⁸ Sfîntul Nicolae (83,5 × 61 cm) din prima jumătate a

veacului al XVII-lea, aparținînd aceluiași meșter ce a pictat icoana cu aceeași temă de la Moisei; Adormirea Maicii Domnului (96 × 73 cm) din aceeași biserică aparține unui alt meșter din același grup de zugravi.

²⁹ În biserica de lemn de « lingă drum », din Cupșeni, se află canatul drept al ușii împărătești, reprezentînd pe arhanghelul Gavril, pe evangheliștii Marcu și Ioan. Pictura face parte din același grup.

³⁰ La Muzeul din Năsăud două panouri cu fragmente de pictură trădează această apartenență la grupul Moisei.

³¹ Icoanele tîmplei din Budești (Josani), pictate probabil de doi meșteri, se pot data prin inscripția icoanei Iisus pe tron, scrisă în slavonă: « această icoană am cumpărat robul lui Dumnezeu Nichita Oprișa din Budești ». Nichita Oprișa face parte din familia care donează la 1647 bisericii din satul lor Cazania lui Varlaam. În prima jumătate a veacului al XVII-lea s-au pictat pentru biserica din Budești (Josani) cele două icoane împărătești, Mucenița Paraschiva și scene din viața sa, iar dintre icoanele prăznicare pictate de al doilea meșter în aceeași epocă s-au păstrat: Înălțarea, Adormirea Maicii Domnului, Prezentarea la templu a fecioarei, Botezul, Coborîrea în iad, Schimbarea la față, Întîmpinarea Domnului. Toate icoanele au fost pictate pe spate de Alexandru Ponehalschi, la 1760.



Fig. 11. — Sfântul Nicolae. Mă-năstirea Moisei. Zugrav anonim de la Moisei. Începutul secolului al XVII-lea.



Fig. 12. — Mucenița Paraschiva de Tîrnovo. Biserica de lemn din Breb. Zugrav anonim de la Moisei (identic cu cel al icoanei precedente). Înainte de 1643.



Fig. 13. — Adormirea Maicii Domnului (detaliu). Mănăstirea Moisei. Zugrav anonim de la Moisei. Începutul sec. al XVII-lea.

figurilor din icoanele împărătești (Maica Domnului cu pruncul pe tron și Iisus pe tron) și din icoana Muceniței Paraschiva înconjurată de scene din viața acesteia (unele personaje fiind înveșmântate după moda vremii) sînt elemente edificatoare în privința formației eclectice a iconarului. Poate același zugrav a pictat și cele două icoane, Sfînta Treime la Mamvri și Maica Domnului cu pruncul pe tron înconjurată de proroci, de la biserica din Sîrbi (Susani), sat învecinat cu Budeștiul³². Un colaborator din anturajul zugravului de la Budești, mai puțin talentat, a realizat într-un stil rustic, ce se exprimă naiv, dar pitoresc, două dintre icoanele bisericii din Șieu: Nașterea lui Iisus și Înălțarea³³. Dependente stilistic de grupul de icoane amintit sînt, în biserica din Hărnicești, Intrarea în Ierusalim și Înălțarea, databile pe la mijlocul veacului al XVII-lea³⁴, și icoanele împărătești ale bisericii din Șieu³⁵, ale căror ancadrame prezintă decoruri din arhitectura Renașterii (arce cu semiove, pilaștri cu butoni și rozete etc.). Asemănarea întregului grup cu mai multe icoane din Slovacia de est, ce datează din secolul al XVII-lea și au aparținut bisericilor din Šemetkovce, Mirola, Prikra, Krajné Čierne, Tročany, Dobroslava, Uličke Krivé sau se găsesc în colecțiile Muzeului din Bardejov³⁶, este frapantă. Formele de expresie utilizate de zugravii ușilor împărătești de la Oncești, datate în 1621, și ale celor de la Budești (Susani) din 1628 redau cu mijloace

³² Sfînta Treime la Mamvri (83×59 cm) și Maica Domnului cu pruncul pe tron (96×69 cm) au pictate pe spate icoane de veacul al XVIII-lea. Cea de-a doua icoană a fost publicată de V. Brătulescu, *op. cit.*, fig. 59; I. D. Ștefănescu, *op. cit.*, fig. 34.

³³ Icoanele Înălțarea Domnului (83×61) și Nașterea lui Iisus (83×60 cm) din biserica de la Șieu au același fond gofrat de aur cu cele din biserica din Sîrbi, sau cele din Budești (Josani). Decorul chenarelor este de asemenea identic. Pictura trădează însă un meșter mai puțin talentat.

³⁴ Icoanele sînt publicate pentru prima oară de Alexandru Efremov, *Trei icoane maramureșene expuse în străinătate*, în *Revista muzeelor*, III, 1966, nr. 2, p. 172–174, care le datează în veacul al XVIII-lea.

³⁵ I. D. Ștefănescu, *op. cit.*, p. 84, fig. 31–32.

³⁶ Štefan Tkáč, *Ikony na Slovensku* (Catalog), Bratislava, 1968; Josef Myšlivec, *Východoslovenské ikony*, în *Umění*, XVII, 1969, nr. 5, p. 404–424; Alexander Frický, *Ikony z východného Slovenska*, Východoslovenské vydavateľstvo, Košice, 1971; Heinz Skrobucha, *Ikonen aus der Tschechoslowakei*, «Praga, 1971».



Fig. 14. — Apostolul Petru. Detaliu din icoana Apostolul Petru și sf. Nicolae. Biserica de lemn din Oncești. 1639.

plastice proprii prototipuri moldovenești, fiind, în același timp, familiare reprezentărilor de pe ușile împărătești de la Lukov (provenite de la Ljeluchovë) din Slovacia, de la 1628³⁷. Localitățile din Slovacia de est, menționate mai sus, se află într-o zonă vecină cu Maramureșul, regiune cu care legăturile economice erau destul de strânse încă în secolele al XV-lea și al XVI-lea. În jurul orașului Bardejov este menționată documentar prezența unei populații românești, ceea ce ne face să presupunem relații economice și spirituale ale acesteia cu ținuturile cele mai apropiate locuite de români, Maramureșul și Moldova³⁸.

Legăturile artistice și religioase din veacul al XVII-lea, circulația unor meșteri peregrini între cele două regiuni sînt confirmate nu numai prin stilistica picturilor, dar și prin prezența în iconografia ortodoxă din Slovacia a sfîntului Ioan cel Nou de la Suceava³⁹.

Frecvent întîlnită în bisericile ortodoxe ale Slovaciei de est, Poloniei sudice și Ucrainei nord-vestice, tema Judecării de pe urmă este prezentă în Maramureș într-un singur caz, la biserica din Budești (Josani), într-o reprezentare analogă celor din regiunile amin-



Fig. 15. — Iisus pe tron. Biserica de lemn din Budești (Susani). Provine din biserica de lemn din Budești (Josani). Prima jumătate a secolului al XVII-lea.

³⁷ Marius Porumb, *Ușile împărătești de la Oncești și Budești Susani. Contribuții privind icoanele maramureșene din sec. XVII*, în *Studia*, 1971, fasc. 1, p. 31–38. Referitor la ușile împărătești de la Lukov din Slovacia, vezi Josef Myšlivec, *op. cit.*, p. 416, fig. 9; Alexander Frický, *op. cit.*, fig. 28–30; Heinz Skrobucha, *op. cit.*, cat. 30.

³⁸ În legătură cu atestările documentare ale unor români din Slovacia, Ștefan Meteș, *Emigrări românești din Transilvania în secolele XIII–XX*, București, 1971, p. 45–70.

³⁹ O icoană cu această temă se află în Muzeul din Bardejov. Alexander Frický, *op. cit.*, cat. 81; Heinz Skrobucha, *op. cit.*, cat. 49.

tite⁴⁰. Pictura este realizată pe un amplu panou de lemn detașabil, în tehnică tempera, fiind o compoziție cu un mare număr de personaje.

Cercetările viitoare ne vor dezvălui, desigur, noi date referitoare la legăturile artistice și culturale între aceste regiuni vecine.

În a doua jumătate a secolului al XVII-lea, și în special spre sfârșitul lui, în Maramureș și în nordul Transilvaniei se face tot mai mult simțită prezența unor zugravi de factură țărănească. Activitatea atelierelor de zugravi maramureșeni scade în intensitate nu numai cantitativ, dar și calitativ. Cu mijloacele rudimentare de care dispun, meșterii copiază uneori xilografuri din cărțile vremii, ca acel iconar anonim din Sirbi (Susani), care transpune stîngaci într-una din icoanele sale o imagine a sfintei Paraschiva din Cazania lui Varlaam, apărută la Iași în 1643, tipăritură de largă circulație în Maramureșul secolului al XVII-lea⁴¹.

Este firesc ca unii dintre zugravii maramureșeni să fi avut comenzi și în regiunile vecine, așa cum am mai semnalat și în legătură cu pictorii din Mănăstirea Moisei. În biserica de lemn din Sărata (jud. Bistrița-Năsăud), icoana Coborîrea duhului sfînt este opera unui meșter din Maramureș, din a doua jumătate a secolului al XVII-lea. Mulțimea personajelor, grupate în jurul Mariei, se proiectează pe un fundal de arhitectură cu evidente elemente stilistice renascentiste, semnalate în acest veac în pictura Maramureșului.

O icoană a Maicii Domnului cu pruncul, provenită de la Máriapócs (Ungaria), se găsește actualmente în domul Sfîntul Ștefan din Viena. Icoana mai păstrează fragmentar inscripția slavonă din care reiese că a fost pictată de zugravul Ștefan Pop(a) în anul 1676, probabil un meșter venit din părțile Maramureșului, deoarece aspectul general trădează tangențe directe cu « școala » iconarilor maramureșeni de la sfîrșitul veacului al XVII-lea și începutul celui următor. Autorul icoanei este un modest pictor de țară, fapt ce reiese din anumite stîngăcii ale desenului. Localitatea pentru a cărei biserică fusese pictată icoana se află într-o regiune apropiată Maramureșului și era loc de pelerinaj al rutenilor și românilor de aici⁴².

De la sfîrșitul veacului al XVII-lea ni se păstrează cele dintîi nume ale unor pictori activi în mediul artistic maramureșean. Unul dintre ei, Mihai Zugravu, pictează în 1697 o cruce pentru biserica din Dragomirești (azi la Muzeul Satului din București)⁴³. Nu avem cunoștințe referitoare la activitatea artistică a lui « Maler (?) Grigorie », dar din inscripția unui manuscris slavon aflăm că acesta cumpăra o carte de la popa Pinteia din Borșa⁴⁴.

La sfîrșitul secolului al XVII-lea și în primii ani ai secolului următor, datorită frământărilor politice și sociale, condițiile sînt nefavorabile manifestărilor artistice și culturale. Atragerea românilor la catolicism, inițiată în 1697 de Casa de Austria, noul stăpîn al

⁴⁰ Temă iconografică larg răspîdită în Moldova, în pictura murală, Judecata de pe urmă decora în veacul al XVI-lea fațadele exterioare ale bisericilor. Din Moldova se răspîndește la bisericile de lemn din Galiția, fiind prezentă sub forma unor icoane de mari dimensiuni. Cele mai vechi exemple datează din secolul al XVI-lea (Kamenka 1586) și al XVII-lea (Volče, Vanivka, Trușevici), vezi I. Swenzizki, *op. cit.*, fig. 8, 51–55. De aici pătrunde și în bisericile ortodoxe din Slovacia estică, unde se mai păstrează la Lukov-Venecia (sec. XVI) și Nová Sedlica (sec. XVII). Alexander Frický, *op. cit.*, cat. 17, 67. Singurul caz în care s-a păstrat în Maramureș este cel de la biserica din Budești (Josani), care datează din veacul al XVII-lea, autorul fiind se pare același care a pictat și iconostasul din aceeași epocă (icoanele împărătești).

⁴¹ Vezi xilografura reprodușă în Atanasie Popa, *Cazania lui Varlaam*, Timișoara, 1944, fig. 47. Pentru circulația acestei tipărituri în Maramureș, vezi Aurel Socolan, *Circulația cărții vechi românești în nord-vestul României*, în *Marmafia*, I, 1969, p. 29–32.

⁴² În legătură cu localitatea Máriapócs din Ungaria, vezi *A Magyar szent korona Országának Helyesegevérté, Budapest*, 1907, p. 658. Pentru analogii cu această icoană a se vedea icoanele reprezentînd aceeași temă din bisericile de lemn din Budești (Susani), Budești (Josani), Sirbi (Susani) și Văleni, din a doua jumătate a veacului al XVII-lea. V. Brătulescu, *op. cit.*, p. 43, fig. 59; p. 86, fig. 130.

⁴³ Inscripția de pe această cruce a fost publicată integral în volumul *Inscripțiile medievale ale României, Orașul București*, vol. I, București, 1965, p. 789–790, nr. 1206: « Această sf<ă>ntă cruce <au> cumpărat Axenie, jupăneasa lui Ostașu Mihale, și o au dat în sat în Dragomirești, în svântă beserecă, întru numele lui D<u>mn<e>dzău și pentru păcatele sale, unde este hramul Uspeniei Precisti Bți. Văleată 1697. dn. iulie 1. Mihai Zu<grav> ».

⁴⁴ Ioan Birlea, *op. cit.*, p. 39. Inscripția în care este pomenit « Maler (?) Grigorie » nu este datată, dar în lucrarea citată mai sus aflăm din diferite alte inscripții că popa Pinteia este paroh în Borșa în anii 1654, 1673. *Ibidem*, p. 41–43.



Fig. 16. — Detaliu din icoana Mucenița Paraschiva și scene din viața sa. Biserica de lemn din Budești (Josani). Zugrav anonim. Prima jumătate a secolului al XVII-lea.



Fig. 17. — Cei trei ierarhi. Biserica de lemn, fostă Mănăstirea Giuleștiului. Zugrav anonim maramureșean. Secolul al XVII-lea.



Fig. 18. — Maica Domnului cu pruncul. Biserica de lemn din Budești (Susani). Sfirșitul secolului al XVII-lea.

Transilvaniei, urmărirea transformarea majorității populației în cetățeni devotați imperiului ⁴⁵. Rezultatul a fost înființarea în 1701 a bisericii unite. Această acțiune de catolicizare a populației românești a stîrnit efecte contrarii celor scontate de Curtea imperială vieneză. Legăturile cu celelalte două țări românești se intensifică și datorită sprijinului acordat de Moldova și Țara Românească ortodoxiei transilvănene ⁴⁶.

Începînd cu al doilea sfert al secolului al XVIII-lea, Maramureșul, ca și Transilvania, prezintă fenomenul unei intense activități de afirmare artistică românească, crescînd considerabil numărul pictorilor de biserici și icoane, apărînd noi centre și « școli » de zugrăvie.

Xilogravurile din tipăriturile epocii, vechile monumente cu pictură, creația zugravilor itineranți de peste munți, precum și caietele de modele ale meșterilor erau desigur izvoarele de inspirație ale picturii de icoane și ale celei ce decora interiorul bisericilor de lemn.

În cadrul artei românești, Maramureșul continuă să dețină, pe tot parcursul veacului al XVIII-lea, o notă caracteristică, formînd o adevărată « școală » de pictură cu o pronunțată trăsătură populară.

Din prima parte a acestui veac se păstrează puține monumente, datorită în bună parte evenimentelor zbuciumate ale epocii. Se pare că puține biserici maramureșene au scăpat incursiunii de pradă întreprinse în 1717 de tătari. Au rămas neatinse doar monumentele aflate în locuri ferite.

De la începutul veacului al XVIII-lea cunoaștem un număr mic de icoane, printre care amintim pe cea reprezentînd Teascul sfînt, datată 1706, din colecțiile Muzeului din Sighetu Marmăției, și cea din 1707 cu Botezul lui Iisus, de la biserica de lemn din Desești ⁴⁷.

În urma incendierii bisericii de lemn de la Cuhea (azi Bogdan Vodă) de către tătari, edificiul este refăcut, iar în jurul anului 1718 se montează noua tîmplă, cu un aspect foarte asemănător iconostaselor moldovenești ale epocii. Iconostasul bisericii din Cuhea este mult amplificat față de tipurile folosite anterior, registrul icoanelor împărătești fiind mărit la șase icoane. Tîmpla este bogat decorată cu ornamente sculpturale de factură Renaștere și baroc, iar pictura trădează oarecare înrîuriri ale artei ortodoxe din Polonia sudică și Galiția, trecute desigur prin filieră moldovenească ⁴⁸.

Mijlocului și celei de-a doua jumătăți a veacului al XVIII-lea îi corespunde o prodigioasă activitate a zugravilor maramureșeni. Este o perioadă de avînt artistic, în care numeroase comunități săt_ești își refac bisericile, le repictează, sau își zugrăvesc noi temple.

Unul dintre zugravii cei mai productivi ai epocii este Alexandru Ponehalschi, sau Alexa Zugravul cum îi spuneau maramureșenii meșterului care, după nume, pare a fi de origine slavă. Credem că el era stabilit definitiv în Maramureș în jurul anilor 1755–1760, probabil în satul Berbești, unde donează un clopot la biserica « cea bătrînă »: « Acest sf_că>ntu clopotu au cumpăratu zugrau Alexa și soața sa, Elena », ceea ce presupune și apartenența pictorului la religia ortodoxă ⁴⁹. Cercetări recente au clarificat diferențele și greșelile de lectură a numelui zugravului maramureșean de către o serie întrecăgă de autori ⁵⁰. Alexandru Ponehalschi este unul dintre reprezentanții școlii de pictură populară din Maramureș, caracterizat printr-un stil grafic pronunțat, cu o paletă cromatică ponderată, fiind paralel iconar și pictor de biserici. Maniera de a picta este narativă, cu un vădit caracter decorativ. Figurile sale au trăsături îndulcite, cu ochii mari și expresivi, iar costumele au drapajul trasat cu tușe de culoare. Compozițiile trădează unele caractere arhaice, făcînd o legătură de

⁴⁵ *Istoria artelor plastice în România*, vol. II, București, 1970, p. 173.

⁴⁶ Mircea Păcurariu, *Legăturile bisericii ortodoxe din Transilvania cu Țara Românească și Moldova în sec. XVI–XVIII*, Sibiu, 1968, p. 85 și urm.

⁴⁷ I. D. Ștefănescu, *op. cit.*, p. 86, precizează că icoana este « semnată de zugravul Drăguș Todor ». Or, pe Drăguș Todor îl știm ca fiind diac la biserica din Desești. Vezi Ioan Birlea, *op. cit.*, p. 90. Asemenea eroți prin care se confundă numele unor donatori cu cel al zugravului sînt destul de frecvente. Vezi A. Socolan, *op. cit.*, p. 40; C. Nicolescu, *op. cit.*, cat. 40, 59.

⁴⁸ Un iconostas compus asemănător, dar în mai multe planuri, este cel de la Mănăstirea Sucevița, publicat de Nicolae Iorga, *Les arts mineurs en Roumanie*, II, București, 1934, fig. 18.

⁴⁹ Ioan Birlea, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁰ Aurel Bongiu, *Cîteva observații asupra bisericii din Sirbi-Susani*, în *Buletinul monumentelor istorice (=BMI)*, anul XXXIX, 1970, nr. 4, p. 53, notele 17–20, unde sînt date toate inscripțiile din bisericile din Sirbi (Susani), Budești (Susani), Budești (Josani), Călinești (Josani).



Fig. 19. — Maica Domnului cu pruncul. Domul Sf. Ștefan din Viena. Provine de la Máriapócs (Ungaria). Ștefan Zugravu. 1676.



Fig. 20. — Nașterea lui Iisus. Muzeul din Sighetu Marmăției, inv. 401. Provine din biserica din Văleni (demolată). Alexandru Ponehalschi Zugrav (atribuire). Cca 1770.



Fig. 21. — Mucenița Paraschiva. Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, inv. 1103, G.R. 12446. Alexandru Ponehalschi Zugrav (atribuire). Cca 1760–1770.

Fig. 22. — Sfântul Gheorghe. Colecția Mitropoliei Ardealului, Sibiu. Alexandru Ponehalschi Zugrav (atribuire). Cca 1760–1770.



Fig. 23. — Buna Vestire. Colecția Mitropoliei Ardealului, Sibiu. Alexandru Ponehalschi Zugrav (atribuire).



ordin stilistic cu icoanele din a doua jumătate a secolului al XVII-lea. Fondul icoanelor este de aur sau argint, în care sînt incizate decoruri vegetale, ce umplu întregul spațiu liber. Probabil că unele dintre panourile sculptate sînt icoane mai vechi, repictate de meșter. Desigur, unele vechi motive decorative sînt preluate de zugrav, și este ușor de bănuț că s-a întîmplat astfel, dacā facem o paralelā între icoane de secolul al XVII-lea (ca de pildā cele douā icoane de la Hārnicești) și lucrările sale de la diferite monumente (Budești, Călinești, Mănăstirea Giuleștiului, Văleni și multe altele). Cea mai veche știre despre Alexandru Ponehalschi este conținută într-o inscripție din biserica satului Călinești (Josani), în care se spune: « Acest sfintu lucru au plătit satul și <bo>iarii ca cu so<coteală> pentru sănătate și tare p<ut>eare pentru toți poma <nă>. . . 1754, avgust 9, zugravul Aleksander Ponehalschii »⁵¹. În jurul anului 1754 a pictat probabil și cele cîteva icoane ce îi pot fi atribuite din biserica satului vecin, Cornești (Iisus Pantocrator, Maica Domnului cu pruncul, Adormirea Maicii Domnului). În 1760, în luna iunie 10, termină pictura bisericii din Sîrbi (Susani)⁵², iar în toamna aceluiași an, în luna noiembrie 10, isprăvește biserica din Budești (Susani)⁵³. În ambele biserici zugravul pictează un important număr de icoane, unele dintre ele fiind datate în anul respectiv⁵⁴. Doi ani mai tîrziu semnează pictura bisericii și mai multe icoane în biserica din Budești (Josani)⁵⁵. În afara unor comenzi importante, ca zugrăvirea bisericilor și iconostaselor, la cererea unor enoriași pictorul realizează și unele icoane rāzlețite în diferite sate. Ușile împărătești⁵⁶ din 1764 și cîteva icoane de la biserica din Sîrbi (Josani) îi pot fi atribuite. Inscripția iconostasului vechii biserici de lemn din Berbești, monument ce mai exista încă la începutul secolului nostru, citită și publicată de Ioan Bîrlea, ne semnalează existența unui contract între comunitatea din satul respectiv și zugrav, înțelegere ce s-a realizat întocmai în 1769: « D<i>nu mila lui D<u>mnezeu și dinu darulu D<u>hulu Sf<ă>ntu s-au milostivitu de s-au îndemnatu spre lucru bunu hotnoșu Ștefan Potacu și nemış, birou Gheorghe Avremescu, și cu toțu boeri împreună a satului, precum am făcut contratușu cu zugrāu Alexa, și am îmbrăcatu sf<ă>nta beserică spre lauda lui D<u>mn<e>zeu, și ca să le fie pomană loru și ertarea de păcatele a morților în veci de veci, ameanu; 1769, avgust 26 »⁵⁷. În 1772 este prezent cu un număr important de icoane în biserica din Călinești (Susani)⁵⁸. Analizînd temele iconografice ale grupului, se poate emite ipoteza că în această biserică meșterul a realizat o tîmplă, sau poate a completat una mai veche. O icoană, reprezentînd pe Maica Domnului cu pruncul, din biserica satului Desești, datată la 1778, este de presupus că a fost pictată de Alexa Zugravul⁵⁹. Icoanele împărătești ale Mănăstirii Giuleștiului (azi satul Mînăstirea) sînt semnate de Alexandru Ponehalschi (Alexa Zugrav) în 1779. În inscripțiile de donare, alături de zugrav este pomenită și soția sa Elena⁶⁰. Soborul arhanghelilor și o reprezentare a Bunei Vestiri din Mănăstirea Giuleștiului sînt probabil opere ale iconarului, din același an. În special în cea de-a doua lucrare constatăm că zugravul a fost contaminat de vechea pictură gotică a altarelor pe care a cunoscut-o în peregrinările sale,

⁵¹ Ibidem.

⁵² A. Socolan, A. Toth, *Zugravi ai unor biserici de lemn din nord-vestul României*, în *Marmaziă*, I, 1969, p. 37–39. Autorii fac o lectură greșită a numelui zugravului, citind Alexander Ponehachile.

⁵³ Aurel Bongiu, loc. cit.

⁵⁴ Zugravul Alexandru Ponehalschi pictează probabil în cele douā biserici cîte un iconostas.

⁵⁵ În biserica din Budești (Josani) pictează un nou iconostas folosind drept suport pentru pictură spatele unor icoane mai vechi.

⁵⁶ Ușile împărătești nu sînt semnate, dar se recunoaște ușor stilul zugravului. Au următoarea inscripție: « Aclaste sfintăle dverile au cumpăratu să fie pomană în veci de veci amin. Anul 1764, ianuarie 20 ».

⁵⁷ Ioan Bîrlea, op. cit., p. 19–20.

⁵⁸ Icoanele de la Călinești (Susani) ce pot fi atribuite lui Alexandru Ponehalschi: Iisus mare arhieru, Maica

Domnului cu pruncul, Arhanghelul Mihail, Sf. Nicolae, Înălțarea, Tăierea capului sf. Ioan Botezătorul, Coborirea la iad, Întîmpinarea Domnului, Sf. Paraschiva, Învierea (Anastasis), Nașterea Maicii Domnului, triptic (reprezintă Încoronarea Maicii Domnului, Teascul sfînt și Iisus cu potirul).

⁵⁹ Maica Domnului cu pruncul (84,5×65 cm) de la Desești are inscripția: « Această sfîntă icoană au cumpărat Pop Ștefan și cu soția sa Todora și Ivoană, Tetiană, să fie pomană în veci amin. 1778 luna lui fev. 9 zile ». Din același an datează și o altă icoană a zugravului, Iisus binecuvîntînd (88×66 cm), lucrare pomenită de I. D. Ștefănescu, op. cit., p. 83.

⁶⁰ Icoana Iisus Pantocrator (77×52 cm) este donată Mănăstirii Giulești de zugravul Alexandru Ponehalschi și soția sa Elena: « . . . și iartă Doamne și pă zugrau Alexa cel păcătoș și Elena ca să le fie și lor de folos. 1779 luna iulie 29 zile ».

Fig. 24. — Nașterea Maicii Domnului. Biserica din Călinești (Căieni). Alexandru Ponehalschi Zugrav. Cca 1770.



Fig. 25. — Buna Vestire. Biserica de lemn a fostei Mănăstiri Giulești. Alexandru Ponehalschi Zugrav. Cca 1779.

de unde a preluat elemente decorative și de compoziție ⁶¹. După anul 1775 comunitatea sătască din Văleni cumpără o biserică de lemn de la Cuhea. Alexandru Ponehalschi (Alexa Zugravul), cunoscut desigur în satele de pe Mara și Cosău ca priceput meșter iconar, este chemat în 1779 să picteze mai multe icoane pentru noul iconostas al bisericii ⁶². Maniera,

⁶¹ Fondul de aur și încadrarea celor două personaje în arcade amintește de altarele gotice.

⁶² Icoanele bisericii de lemn din Văleni, azi demolată, se află acum în Muzeul maramureșean din Sighetu Mar-

mației (Iisus Pantocrator, inv. 386; Maica Domnului cu pruncul, inv. 385; Sfântul Gheorghe, inv. 391; Nașterea lui Iisus, inv. 401; Prezentarea la templu a Fecioarei (1779), inv. 404).

cromatica și compozițiile picturii parietale a bisericii din deal de la Ieud sînt convingătoare pentru a demonstra că ansamblul împreună cu numeroase icoane (unele datate în 1782) sînt ale meșterului Alexa de la Berbești⁶³. Între anii 1775 și 1782 este posibil să fi pictat și la biserica Nistoreștilor din Săliștea de Sus cîteva icoane, care repetă compoziții și prototipuri cunoscute și la alte monumente.

Numărul mare de lucrări ale zugravului ne silește să acceptăm ideea că meșterul a avut unul sau mai mulți colaboratori. Pe unul dintre aceștia, Iosip Iacovu din Sirbi, îl știm că a « agiutorit » la zugrăvirea bisericii din Susanii satului său⁶⁴. Ipoteza existenței unor colaboratori direcți ai zugravului Alexa (Alexandru Ponehalschi), care apoi au lucrat independent, este plauzibilă. Cîteva icoane de la Breb, Văleni, Budești și Călinești se apropie de compozițiile prototip elaborate de Ponehalschi, dar tratarea este rustică, cu oarecare neîndeminare și de o accentuată factură populară.

Contemporan grupului de zugravi din vestul Maramureșului, în Țara Lăpușului activează zugravul Radu Munteanu din Ungureni. Primele sale lucrări semnate și datate sînt pentru biserica Adormirea Maicii Domnului din Lăpuș în 1767 și cîteva icoane în satul său⁶⁵. Radu Munteanu trece munții în Maramureș, unde îl găsim în 1771 făcînd o însemnare pe un *Apostol* la cererea unor săteni din Botiza, care cumpăraseră cartea pentru biserica lor⁶⁶. În același an zugrăvește un grup de icoane în biserica de lemn din Glod, cărora, deși nu le semnează, li se poate identifica ușor paternitatea⁶⁷. La 1775 decorează interiorul bisericii Bilenilor din Săliștea de Sus, deoarece într-un pomelnic se menționează: « . . . ani de la zugrăvitu beserici 1775. . . . Radu Zugravu »⁶⁸. Pe valea Marei, la Desești, tîmpla și pictura parietală sînt semnate în 1780 de zugrav, împreună cu un colaborator, Gheorghie Zugrav⁶⁹. În 1785 se află din nou în Țara Lăpușului, unde pictează biserica cea veche din Rogoz, împreună cu Nicolae Man din Poiana Porcului⁷⁰. În ultimii ani ai veacului al XVIII-lea pictează cele două biserici și iconostasele din Dobricul Lăpușului⁷¹. Din 1794 datează trei icoane din Chiuești, sat așezat pe versantul sudic al Munților Lăpușului. Se pare că zugravul Radu Munteanu din Ungureni a activat și după anul 1800⁷². Atribuim de asemenea zugravului din Ungureni Lăpușului crucea de mîină din Budești (Susani), datată în 1793, crucea-candelabru a bisericii Sf. arhangheli din Costeni (în Țara Lăpușului) și mai multe icoane nedatate de la Rugășești (jud. Cluj) din biserica nouă (sf. Paraschiva, sf. Nicolae, Botezul lui Iisus), care provin de la un monument mai vechi⁷³.

Poate la Radu Munteanu a învățat meșteșugul picturii Gheorghie, cel pomenit în inscripția de la Desești în 1780, care peste cinci ani semna singur icoanele mari ale tîmplei din Sat Șugatag: « Vișovan Gheorghie 1785 ». Pictura sa este vădit influențată de arta apuseană, depășind faza populară a dascălului său, prin împrumuturile din iconografia catolică (sf. Paraschiva, din icoana de hram, este înveșmîntată cu costum de epocă, cu mărgelile la gît, ține în mîini crucifixul și un crin, întocmai ca în reprezentările occidentale), dar și prin tehnica mixtă utilizată, tempera și ulei. O icoană a Maicii Domnului cu pruncul, găsită în

⁶³ V. Brătulescu, *op. cit.*, p. 107 și urm. și fig. 195–216.

⁶⁴ A. Socolan, A. Toth, *op. cit.*, p. 39; Aurel Bongiu, *op. cit.*, p. 53, nota 20 și fig. 4.

⁶⁵ Dana Tarnavski Schuster, *Biserici de lemn din Țara Lăpușului*, în *BMI*, XLII, 1973, nr. 2, p. 47 și urm.

⁶⁶ Pe un *Apostol* tipărit la Blaj se afla următoarea inscripție: « 1771. Acestu sf<ă>ntu Apostol l-au cumpărat robul <lui> D<um>nezeu Trifoi Grigorie cu soața sa, Marie, părinți săi, Nicoură, Teodosie, ca să le fie lor și moșilor lor pomenire, dreptu sufletele lor, și l-au datu pomană la sf<ă>nta besereca în Boteza. <. . .> și s-au scris în casa lui popa Vasiliu, și s-au scris de Radu Munteanu ». Ioan Birlea, *op. cit.*, p. 45–46.

⁶⁷ Icoanele de la Glod nu sînt semnate, iar icoana Deisis este datată printr-o inscripție de donare: « Această icoană au cumpărat Roșca Alexa. 1771 ». Celelalte icoane reprezintă: Maica Domnului cu pruncul, Cei trei ierarhi, Adormirea Maicii Domnului, Sf. Nicolae.

⁶⁸ Ioan Birlea, *op. cit.*, p. 166, citește « Ștefan Radu Zugravu ». V. Brătulescu, *op. cit.*, p. 122, menționează deosebirea de lectură.

⁶⁹ Ioan Birlea, *op. cit.*, p. 90.

⁷⁰ Ștefan Meteș, *Zugravii bisericilor române*, în *Anuarul Comisiunii monumentelor istorice*, seria T, I, 1926–1928, p. 119.

⁷¹ În legătură cu pictura și icoanele bisericilor din Dobricul Lăpușului, vezi Dana Tarnavski Schuster, *op. cit.*, p. 49 și urm.

⁷² Pentru activitatea sa la biserica din Chiuești, vezi Marius Porumb, *Contribuții la cunoașterea unor zugravi din veacul al XVIII-lea din Transilvania*, în *Acta Musei Napocensis*, VIII, 1971, p. 609.

⁷³ Icoanele de la Rugășești, jud. Cluj, se aseamănă cu cele din 1771 de la Glod, jud. Maramureș.



Fig. 26. — Iisus Pantocrator. Biserica de lemn din Breb. A doua jumătate a secolului al XVIII-lea.



Fig. 27. — Maica Domnului cu pruncul. Biserica de lemn din Breb. Zugrav anonim. A doua jumătate a secolului al XVIII-lea.

Fig. 28. — Detaliu al ușilor împărătești din biserica de lemn din Budești (Susani). Zugrav anonim. A doua jumătate a secolului al XVIII-lea.



Fig. 29. — Deisis. Biserica de lemn din Sirbi (Josani). Radu Munteanu Zugrav din Ungureni (atribuire). Cca 1771—1793.





Fig. 30. — Cruce de mină reprezentînd Botezul (pe revers Răstignirea). Biserica de lemn din Budești (Susani). Radu Munteanu Zugrav din Ungureni. 1793.



Fig. 31. — Sfîntul Nicolae. Biserica din Rugăsești, jud. Cluj. Radu Munteanu Zugrav din Ungureni (atribuire). Sfîrșitul secolului al XVIII-lea.

Fig. 32. — Soborul îngerilor. Biserica din deal de la Dobricu Lăpușului. Radu Munteanu Zugrav din Ungureni. 1801.



Fig. 33. — Iisus Pantocrator. Biserica din vale de la Dobricu Lăpușului. Radu Munteanu Zugrav. 1801.



podul bisericii Nistoreștilor, foarte asemănătoare ca tratare și tehnică cu icoana sfintei Paraschiva de la Sat Șugatag, ne îndreptățește să credem că la zugrăvirea monumentului în 1775, alături de Radu Munteanu din Ungureni, a participat și Gheorghe Vișovan ⁷⁴.

În 1765, la Borșa picta biserica de lemn zugravul Zaharia, «cunoscut dintr-o inscripție așezată deasupra ușii de intrare, în pronaosul bisericii» ⁷⁵.

Prin Maramureș a trecut desigur și un important număr de meșteri itineranți veniți din alte regiuni de religie ortodoxă, ca acel Filip Zugravul, ce picta la 1779 o icoană în biserica din Strîmtura ⁷⁶, sau Nicolae Cepschin, autorul decorației interioare din biserica de la Călinești (Susani) în 1788 ⁷⁷. Cunoaștem de asemenea documentar numele zugravului Grigorie, care dăruiește bisericii din Dragomirești în anul 1800 două sfeșnice, sau Mihail Zugravul, amintit în același an la biserica din Strîmtura ⁷⁸.

Caracteristică picturii de icoane din Maramureș este menținerea tradiției iconografice, a unor prototipuri compoziționale consacrate, care în secolul al XVIII-lea primesc haina specifică a timpului. Abia spre sfîrșitul epocii discutate, evoluția stilistică tinde spre baroc, fapt explicabil dacă avem în vedere și evenimentele istorice.

Cercetarea tezaurului de icoane din Maramureș pune într-o nouă viziune un capitol al artei românești mai puțin cunoscut, dezvăluind o serie de curente și tendințe, subliniind relațiile de durată între diferite ținuturi locuite de români.

ALTE IKONEN AUS DER MARAMURESCH (15. – 18. JH.)

ZUSAMMENFASSUNG

Die in den letzten Jahren in der Maramuresch unternommenen Forschungen brachten ein wertvolles, unveröffentlichtes und für die Geschichte der rumänischen bildenden Kunst überaus wichtiges Material ans Licht.

In der Entwicklung der Wand- und Ikonenmalerei, in der Förderung der byzantinischen Richtung nimmt gewiß die Maramuresch, die dank günstiger Umstände im 14. und 15. Jh. auf die Nachbargebiete Einfluß ausübte, einen wichtigen Platz ein. So erklärt es sich, daß in der Maramuresch eine verhältnismäßig große Anzahl alter Ikonen aus dem 15. und 16. Jh. erhalten blieben. Darunter befinden sich die Muttergottes mit dem Kind (Hodegetria) aus der Kirche von Văleni, im Museum von Sighetu Marmăției, sowie die Ikonen Johannes des Täufer und des Hl. Nikolaus in der Holzkirche von Budești (Josani).

Für das 16. Jh. sind die Beziehungen zur Moldau bekannt, wo die Ikonenmaler aus der Maramuresch in den großen Klosterzentren die Malkunst erlernten. Einige Meister, die in der Moldau malten, kommen durch das Maramureschgebiet und arbeiten für die dortigen Kirchen, so der Maler, der mehrere Ikonen in der Kirche von Budești (Susani) und später in der Gegend um Cluj-Napoca in den Kirchen von Agîrbiciu (1555) und Bica (1563) ausgeführt hat. Weiter sind in diesem Jahrhundert etliche anonyme Maramurescher Maler – Autodidakten – bekannt, die von älteren Arbeiten beeinflußt wurden. Ihre Malereien haben einen bäuerlichen Charakter, sind manchmal ungeschickt ausgeführt, doch sind sie malerisch und zeigen Talent und Farbsinn. Gegen Ende dieses Jahrhunderts erscheinen die ersten Laienmeister, einfache Maler vom Land, die nicht in den großen Klosterzentren ausgebildet wurden und wenig Kenntnisse über die Ikonenmalerei besitzen, ein Umstand, der zur „Laizierung“ ihrer Kunst führte.

In Siebenbürgen hatte das Eindringen der Reformation einen gewissen Einfluß auch auf die Malerei in den griechisch-orientalischen Kirchen. Dank der Unterstützung des Metropoliten der Moldau blieb aber die Maramuresch auch weiterhin ein mächtiges Zentrum für die Ausbreitung der griechisch-orientalischen Kunst des nachbyzantinischen traditionellen Geistes.

Zu Beginn des 17. Jhs. ist eine Gruppe von Malern im Kloster Moisei tätig, welche für die Kirchen der Maramuresch (Breb, Giulești, Poienile Izei, Moisei, Vișeu de Mijloc, Botiza, Borșa), aber auch für diejenigen des Năsăuder und Lăpuș-Gebietes malen.

Als Zeitgenossen der anonymen Maler von Moisei sind im westlichen Teil der Maramuresch mehrere Ikonenmaler tätig, die als Grundlage denselben byzantinischen ikonographischen Fond besitzen,

⁷⁴ Zugravul folosește ca suport pentru pictură panoul unei vechi icoane. Tratarea Maicii Domnului se aseamănă cu cea a sf. Paraschiva de la Sat Șugatag.

⁷⁵ A. Socolan, *op. cit.*, p. 33. Inscripția nu este comunicată de autor.

⁷⁶ Ioan Birlea, *op. cit.*, p. 199.

⁷⁷ A. Socolan, *op. cit.*, p. 40.

⁷⁸ Ioan Birlea, *loc. cit.*

deren Auffassung aber weniger schematisch, mit einer „realistischeren“ Tendenz im Ausdruck und von einigen Elementen der Renaissancekunst beeinflußt ist. Diese Gruppe anonymer Maler hat Beziehungen zu der griechisch-orientalischen Malerei der Holzkirchen in der Ostslowakei und es ist anzunehmen, daß zwischen diesen beiden benachbarten Gebieten ein Austausch von Meistern und Ikonen stattfand.

Im 18. Jh. wächst in der Maramuresch in bedeutendem Maße die Anzahl der Kirchen- und Ikonenmaler und es erscheint eine regelrechte „Maramurescher Schule“ mit zahlreichen Vertretern. Von diesen erwähnen wir Mihai Zugravu, Radu Munteanu aus Ungureni, Nicolae Man, Alexandru Ponehalschi (oder Alexa Zugrav, wie er mehrere Ikonen unterzeichnet), Iosip Iacovu aus Sirbi, Grigorie Zugrav, Zaharia Zugrav, Filip Zugrav, Gheorghe Vişovan Zugrav, Ion Plohod aus Dragomireşti und andere.

Gegen Ende des 18. Jhs., gleichzeitig mit der mächtigen traditionsgebundenen Strömung der „Malschule“ aus der Maramuresch entwickelt sich, wie in fast allen rumänischen Gebieten ein neuer Stil, der zu westlichen Ausdrucksformen neigt, wenn auch die Darstellungen wesentlich der alten ikonographischen Tradition treu bleiben. In den Ikonenmalerwerkstätten der Maramuresch tritt der Barockstil mit einiger Verspätung in Erscheinung. Zu Ende dieses Jahrhunderts befinden wir uns in einer Etappe, in der die kleinen Werkstätten der Kirchen- und Ikonenmaler zu Vorläufern der Kunst des 19. Jhs. werden.

Die Kenntnis des Ikonen-Schatzes der Maramuresch (15.–18. Jh.) hebt einige Ergebnisse von besonderer historischer und kulturell-künstlerischer Bedeutung hervor, enthüllt eine Reihe von Richtungen und Strömungen und unterstreicht abermals die engen und ständigen Beziehungen zwischen allen von Rumänen bewohnten Gebieten.

de RADU BOGDAN

Recenta ieșire la lumină, după investigații care acoperă aproape un sfert de veac, a tabloului *Cumpăna satului* de Ioan Andreescu a reactualizat, prin complexitatea problemelor născute cu acest prilej, necesitatea unor precizări de ordin istoric și metodologic privind expertizarea anumitor opere ale marelui nostru pictor. Considerentele ce urmează, însoțite de documentele care ilustrează cazul cel mai recent de cîntărire a autenticității unei lucrări de Andreescu, fac parte — într-o formă, acolo, mult mai completă și de aceea simțitor diferită ca expunere, reproduceri fotografice și organizare — din materia volumului al II-lea al monografiei consacrate de noi artistului, volumul I fiind apărut, precum se știe, în editura Meridiane, în 1969 (1970).

★

Cine va putea stabili vreodată, măcar cu aproximație, numărul de falși Andreești aruncați pe piață în deceniile al treilea, al patrulea și al cincilea? Variante după originale insuficient știute public, compilări din detalii sustrase feluritor tablouri autentice, pastišări mai mult sau mai puțin îndemînatice, ba adesea voit stîngace, menite să întîmpine viziunea unui Andreescu opintit și primitiv, imagini împăstare, zgrunțuroase, cu verniuri patinate artificial, lucrate pe carton, pe suporturi de lemn rudimentare, sau pe pînză rară de sac, cîmpuri despicate de drumuri, case de țară cu cumpănă, margini de sat, păduri, flori, portrete de țărânci și studii de academie, semnături așternute pe culoarea uscată sau zgîriate în pastă, ștampile de expoziție, dedicații scrise pe verso, mențiuni lămuritoare închipuite ca aparținînd unor primi sprijinitori ai artistului, nimic din cîte se cunoștea pe atunci la noi nu era omis din arsenalul mijloacelor de inducere în eroare, cînd mai rafinate, cînd mai grosolane; nici o perioadă nu era trecută cu vederea, fie ea de început sau de maturitate, de la Buzău sau din Franța...

Multe din aceste tablouri erau autentificate, unele chiar atunci cînd apăreau, altele abia mai tîrziu, cînd treceau din mîină în mîină. Pictori, critici, colecționari, nimeni din cei socotiți a putea să capteze încrederea amatorului prin apostila sa cheazăuitoare nu era uitat. Autentificările se onorau în raport cu prestigiul semnatarului, dar erau frecvente cazurile cînd nu banul îl decidea pe acesta să aprecieze originalitatea tabloului, ci serviciile sociale.

O ciudată concepție, izvorită dintr-o prejudecată nesupusă verificării, făcuse ca la noi să se creadă că un pictor este *implicit* un expert (cu atît mai mult dacă este restaurator) și, bineînțeles, în aceeași măsură în care era socotit mare ca artist, era socotit mare și ca expert; la fel în ceea ce îi privea pe colecționari și pe critici (ultimii își scriau însă rareori avizul pe spatele tabloului). Călăuzit de această convingere, publicul cumpărător cerea și accepta cu ușurință expertize în general lipsite de acoperire, iar «experții» — tot atît de puțin avizați — se complăceau fără rezerve în calitatea ce le fusese atribuită sau recunoscută.

Se crease astfel o situație de care, laolaltă cu cele deja arătate, au știut să profite mult traficanții de tablouri, îndărătul căror prospera, întreținută de dînșii, industria de falsuri.

Fenomenul unei atât de largi apariții de contrafaceri Andreescu, printre care majoritatea de proastă calitate, ar rămîne totuși inexplicabil și de neconceput dacă n-am avea în vedere și importanța covârșitoare a factorului psihologic. Pe lîngă ceea ce la mulți colecționari ținea de incompetență și la aproape toți negustorii, de necinste, industriile de falsuri și-au datorat existența tocmai acestui factor; el era, se-nțelege, determinat la rîndul său de conjunctura economică și socială. Considerarea operei de artă ca marfă și plasament de capital contribuia în hotărîtoare măsură la interesul manifestat pentru ea de o întreagă categorie de amatori, puțini dintre dînșii meritînd cu adevărat a fi numiți iubitori de frumos. Asemenea unui pictor francez contemporan, putem spune că « n-ar fi existat tablouri false, dacă n-ar fi existat și falși amatori de tablouri »¹. Cît de justificată este această apreciere atestă și faptul că uneori se găseau colecționari care, nedispunînd de sumele foarte mari cerute pentru o operă de Andreescu autentică, acceptau cu bună știință să pună pe perete lucrări false, cumpărate cu prețuri modeste; tablourile erau înrămate somptuos, prevăzute cu etichete din metal aurit, pe care vizitatorul putea citi numele valorosului pictor, rămînînd astfel încredințat, spre adîncă satisfacție a colecționarului, că aflase în posesia acestuia pînze despre care știa că sînt rare și că numai cu greu puteau fi procurate. Bineînțeles, asemenea cazuri nu erau frecvente, le-am amintit doar pentru a ilustra una din modalitățile extreme la care erau în stare să recurgă anumiți amatori de artă². Imensa majoritate a posesorilor de falsuri se găseau în această postură, ignorînd-o adesea pînă la sfîrșitul vieții.

Colecționarul nostru de odinioară (luat ca atare în sensul cel mai larg al cuvîntului, adică incluzînd aici și pe simplul posesor al cîtorva picturi) nu-și punea mai niciodată probleme și tot atât de rar se afla cine să i le trezească; el credea, credea orbește, împotrivindu-se uneori evidenței celei mai depline; o făcea, cînd din interes pecuniar, cînd din vanitate, împletite cu orgoliu, cu suficiență, cu ignoranță sau cu candoare, la toate acestea adăugîndu-se de obicei o excesivă comoditate. Firește, existau și colecționari avizați, cumpărători precauți, oameni la care vibrația autentică în fața artei acționa ca un instinct și care cu greu cădeau victimă mistificării, sau chiar nu cădeau deloc; de pildă, nici Lazăr Munteanu, nici Alexandru Rășcanu n-au posedat falși Andreești, cu toate că au avut o colecție vastă în care ne-am fi putut aștepta să se fi strecurat și cîte o piesă dubioasă. Asemenea cunoscători erau însă rari și nu lor li se adresa puzderia de contrafaceri puse în circulație.

În afara celor care nu urmăreau decît o simplă investiție de capital, recrutabili din mai toate straturile burgheziei, clientela cea mai sigură o oferea casta celor avuți și snobi, care țineau să-și împodobească interiorul cu tablouri de pictori reputați, și colecționarii cu resurse modeste, mînați adesea de o pasiune sinceră, dar fără discernămint, dublată de o imensă doză de credulitate. În prima categorie se înșiruiau demnitarii politici, financiarilor, industriașii, moșierii, marii negustori, liber-profesioniștii cu faimă ai României dintre cele două războaie³, în cea de-a doua intelectualii proveniți din mediul dascălilor de liceu și, mai rar, al funcționărimii de stat mijlocii⁴. Cîți dintre ei erau capabili să deosebească o pictură de Andreescu adevărată, de una pretinsă ca atare și aparținînd de fapt unui Sava Henția, Alpar, Marinescu-Vălsan, sau Dimitrie Mihăilescu? Și cîți dintre ei erau în măsură să-l diferențieze pe Andreescu de studenții școlii de arte frumoase ce se vor fi străduit uneori să-l pastîșeze, ca să nu mai vorbim de anonimii de tot soiul comercializați cu numele său? Poate totuși că nu este drept să-i judecăm cu severitate, dacă ne gîndim că în 1932

¹ Jean-Paul Domergue, în catalogul expoziției internaționale *Le Faux dans l'art et dans l'histoire*, Paris, 1955.

² Informație dată de fostul negustor și intermediar de tablouri Mihail Tacorian. Deosebit, un cunoscut colecționar, azi decedat, ne-a mărturisit că, pentru a răspunde obiecțiilor ce i se aduseseră de a nu poseda nici un tablou de Andreescu, cumpărase odinioară la anticar o lucrare de un pictor străin anonim, al cărei aspect se apropia oarecum de pictura artis-

tului nostru; atribuită acestuia, lucrarea făcu să înceteze obiecțiile.

³ Falsuri care ar fi trebuit să bată la ochi pînă și unui profan au fost cumpărate, de pildă, de Mihai Antonescu, Max Aușnit...

⁴ Un exemplu caracteristic, nu însă singurul, îl oferă cazul profesorului de limba română de la liceul « Matei Basarab » din București, Nicolae Ionescu-Barbă.

întregul consiliu artistic al Muzeului Toma Stelian, compus precum știm în majoritate din oameni cu experiență, se lăsa amăgit de iluzorii virtuți picturale, hotărînd cumpărarea unei pînze a mediocrului Angelescu-Ange (semnată și datată clar « Angeli 1889 »), pentru că o crezuse de Andreescu⁵. . . Adevărul este că receptivitatea la falsuri a cumpărătorilor de tablouri era atît de întinsă încît în decursul perioadei de care ne ocupăm negustorul Mihail Tacorian își putuse îngădui să arunce el singur pe piață în jurul a 200 de falși Andreești!⁶.

Odată indus în eroare, numai rareori și cu greu își recunoștea colecționarul greșeala: cînd se întîmpla să-i fie semnalată, prefera să lase lucrurile așa cum erau, pe de o parte pentru a nu se arăta păcălit, pe de alta pentru a nu-și devaloriza bunul. Exemplul cel mai caracteristic îl oferă Anastase Simu, cu acea *Ulcică cu flori* care din 1920 pînă în 1950 (așadar încă mult timp după moartea colecționarului) a stat fără întrerupere pe unul din pereții muzeului întemeiat de dînsul⁷. Într-o zi, muzeul fu vizitat de Marinescu-Vâlsan, care avu astfel uimirea să-și recunoască opera; el atrase lui Simu atenția asupra confuziei, dar acesta nu consimți s-o îndrepte, iar pictorul, din motive ce probabil țineau de indiferența față de soarta lucrărilor proprii, n-a insistat și nici nu a semnalat public faptul⁸; nu a făcut-o nici mai tîrziu, în cazul tabloului *Amurg*, semnat « Andreescu » în fals și datat « 1876 », din colecția lui I. Ionescu-Quintus, tablou (azi la Muzeul din Ploiești) pe care nu e probabil să-l fi ignorat.

Și K. H. Zambaccian a expus pînă în 1950, în muzeul ce-i poartă numele, un tablou de Vâlsan — o *Coastă de deal* nesemnată — atribuindu-l lui Andreescu⁹. Alte trei pînze de Vâlsan, de asemenea neiscălite, fuseseră încă mai de mult îndepărtate de pe perete, după ce, în 1942, Zambaccian le cumpăraseră cu convingerea că erau pictate de autorul *Iernii la Barbizon*. Una din ele a fost prezentată în același an la Căminul Artei, cu prilejul comemorării de către această galerie a 60 de ani de la moartea artistului. Controversele iscate atunci, contestările exprimate de majoritatea cunoscătorilor de artă și adevărarea lor prin compararea ulterioară cu pînze de Vâlsan iscălite, cercetate în colecții particulare, l-au determinat pe Zambaccian să-și schimbe părerea¹⁰; nu însă în ce privește *Coasta de deal*, pe care numai foarte tîrziu, și fără deplină convingere, a consimțit s-o recunoască drept operă de Vâlsan¹¹. Exemple similare, ce nu le mai invocăm aici, cunoaștem și în cazul altor colecționari cu autoritate. . .

În 1938, scandalul care izbucnea în jurul falsurilor din Expoziția comemorativă Grigorescu, deschisă la Pinacoteca Municipiului București, pune în lumină fapte neașteptate și greu de bănuț. Doctorul G. Severeanu, colecționar notoriu, director al Pinacotecii,

⁵ Cf. Arhivele statului, București, *Fondul Ministerului Instrucțiunii și Cultelor, Casa Școalelor și a culturii poporului*, dos. nr. 1114/1931, f. 149 și 155, unde procesul-verbal nr. VIII, din 21 decembrie 1931, menționează la punctul 9, litera g, cit se poate de clar: « Din cele trei opere propuse spre vinzare de Dl. Biscaborn, consiliul reține ca excepțional de bună natură moartă de Andreescu » etc. Între data amintită și aceea de 30 ianuarie 1932, cînd are loc ședința consemnată în procesul-verbal nr. IX (v. dos. nr. 906/1932, f. 34 și 35), consiliul pare să fi părăsit convingerea că este vorba de o operă de Andreescu, căci acum, cu prilejul recepției, se precizează că e « semnată de Angeli », iar ordonanța de plată evită cu totul specificarea autorului în dreptul titlului tabloului; ceea ce nu schimbă faptul că inițial lucrarea a fost apreciată, evaluată și cumpărată ca fiind de Andreescu. Această situație a provocat în 1934 o pătimașă polemică în presă, purtată cu argumente nu întotdeauna convingătoare (v. și dos. nr. 870/1934, f. 27, precum și *Curentul*, 1934, februarie 8 și 12, p. 2 și 5, *Universul*, 1934, februarie 11 și 16, p. 5 și 9, *Convorbiri literare*, 1934, martie, p. 270—273).

⁶ Informație dată de Mihail Tacorian.

⁷ Lucrarea e menționată în *Muzeul A. Simu și Casa Simu-Muzeu, Catalog*, București, 1937, p. 14; nr. 16, cu indicația că ar fi fost cumpărată în 1906 din colecția Nicolae

PreDESCU, împreună cu *Sălciile și Găini și un coș*. Sursa acestei informații nu este precizată, dar nu incapse îndoială că s-a comis o eroare, întrucît presa timpului, care semnalează în repetate rînduri tablourile de Andreescu aflătoare între 1910 și 1914 în Muzeul Simu, nu amintește niciodată de *Ulcică cu flori*. În 1920, la venirea ca director a pictorului Marius Bunescu, conform spuselor acestuia, piesa se găsea deja în muzeu. În 1950 ea a fost îndepărtată de pe perete în urma sesizării noastre.

⁸ Faptele — petrecute încă înaintea primului război mondial — ne-au fost comunicate de d-na Victoria Cristescu, din Tirgoviște, fosta soție a lui Marinescu-Vâlsan și martora scenei în care acesta l-a informat pe Simu asupra paternității reale a tabloului.

⁹ Cf. *Muzeul Zambaccian, Catalog*, București, 1947, p. 41, nr. 25.

¹⁰ Informații comunicate de H. Blazian într-o scrisoare ce ne-a adresat-o la 17 mai 1959, adevărate și de comunicarea verbală pe care ulterior ne-a făcut-o pictorul V. Velisaratu, martor al faptelor.

¹¹ În catalogul din 1957 al Muzeului Zambaccian, la p. 28, nr. 228, tabloul figurează de astă dată printre operele lui Marinescu-Vâlsan.

inclusese printre cele 40 de pînze ale expoziției organizate de dînsul 16 Grigorești falși, din care 10 îi aparțineau. La sesizările făcute în presă de Al. Busuioceanu, se institui o anchetă care constată realitatea, dezvăluind totodată în sarcina directorului procedee inadmisibile de alegere și atribuire a operelor. Lipsit de competență, doctorul Severeanu cumpăra piese dubioase de la anticarii de mobile și tablouri sau de la negustorii de rame, și uneori, dacă pînzele nu erau semnate, nu se sîia să le atribuie fantezist o paternitate sonoră, chiar și atunci cînd cunoștea autorul adevărat¹². Ancheta avu drept rezultat destituirea directorului.

Toate acestea ne interesează îndeaproape deoarece doctorul Severeanu a fost posesorul a multe lucrări considerate ca fiind de Andreescu. Cîteva piese le-a cumpărat, în calitate oficială, pentru Pinacoteca municipiului; două din ele — o acuarelă și un desen — au fost la rîndul lor denunțate de Al. Busuioceanu ca false, cu prilejul scandalului amintit¹³; ulterior și comisia de anchetă a menționat printre falsuri acuarela în cauză¹⁴, despre desen probabil neputîndu-se pronunța, acesta nemaifiind de găsit¹⁵. Tot astfel, e probabil să nu fi fost găsit așa-numitul *Portret al lui Petre, fratele artistului*, o achiziție anunțată zgomotos de doctorul Severeanu ca fiind făcută din fondurile statului, dar trecută, nu știm cînd, în registrul inventar al Pinacotecii ca donație personală!¹⁶. Se naște întrebarea; de unde ar fi putut ști doctorul Severeanu în 1937, cînd cumpăra tabloul despre care abia atunci afla pentru prima oară, pe cine reprezintă? Despre existența fratelui mai mic al lui Andreescu Petre, mort de copil, avea cum să aibă cunoștință: doctorul Severeanu îi îngrijise, în ultimi,

¹² Cf. *Referatul comisiei de experți*, din 28 iunie 1938, publicat în *România*, 1938, iulie 4, p. 3, și în *Convorbiri literare*, 1938, iunie-octombrie, p. 263, referat care la punctul 3 precizează: « Spionul, nr. 537 al Inv. Pinacotecii, a fost recunoscut de către toți membrii prezenți ai comisiei ca nefiind de Grigorescu, ci o copie foarte puțin interesantă și fugar executată <...>. Ne aflăm deci în fața unui fals evident, expus totuși ca opera lui Grigorescu în ultima expoziție a Municipiului. În cazul de față dl. Dr. Severeanu se face culpabil nu numai de incompetență, atribuind această pînză lui Grigorescu, dar și de cea mai vădită rea credință. Căci după cum reiese din actul de cumpărare al tabloului, din 12 mai 1937, semnat de d-sa, pînza a fost cumpărată de la un anticar din str. Sf. Ionică 7 (trecut ca indescifrabil în chitanță) pe preț de 150 lei, fiind consemnată ca opera pictorului Obedeianu și intitulată (de dl. Dr. Severeanu) *Luptă de căldrași cu turcii din războiul 1877—78*. Acest « tablou în ulei » d-sa l-a expus la Pinacotecă ca al lui Obedeianu, sub denumirea de mai sus, pînă în preajma deschiderii expoziției, cînd simpla schimbare a vechii etichete l-a trecut ca « Spionul, primă schiță » al lui Grigorescu ». A se vedea de asemenea: Al. Busuioceanu, *O expoziție care trebuie închisă*, în *România*, 1938, iunie 4, p. 3, precum și campania de presă provocată de sesizările acestui articol, în *România*, 1938, iunie 6, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 21, 26, *Timpul*, 1938, iunie 6, 8, 9, 13, 15, 23, *Semnalul*, 1938, iunie 22 și 23.

¹³ Scrisoarea lui Al. Busuioceanu, în *România*, 1938, iunie 6, p. 20: «...semnalez deocamdată încă două falsuri expuse la Muzeul Municipal, un desen și o acuarelă date drept opere ale lui Andreescu. Acestea sînt semnate cu numele pictorului și provin tot din colecția d-lui dr. G. Severeanu ».

¹⁴ Cf. *referatul cit.*, punctul 4: « Cu prilejul cercetărilor aci consemnate, s-a constatat că în Pinacoteca Municipiului mai sînt și alte tablouri fals atribuite, după părerea unora din membrii comisiei, întărită și prin declarațiile d-lui T. Burcă, Conservatorul Pinacotecii, în privința lui Andreescu, de sub nr. inv. 547 ».

¹⁵ Cf. Arhiva Colecției Simu și a fostei Pinacotecii a Municipiului București, dos. nr. 11 al Pinacotecii Municipiului București, *Esiri. De la 1 aprilie 1938 la 31 martie 1939*, f. 43, *Nota de serviciu* a directorului G. Severeanu, către primarul general al capitalei: « Asupra desenului de Andreescu vă facem cunoscut că dl. Busuioceanu ne-a acuzat că am avea în Pinacotecă un desen fals, reprezentînd niște *Ovrei cu giște*, ori în inventarul Pinacotecii noastre nu se găsește și nici nu s-a găsit vreodată acest desen, pe care dl. Busuioceanu, în fața Comisiunii de anchetă, a afirmat că l-ar fi văzut în Pinacoteca noastră, arătat de dl. Conservator Teodor Burcă ». Afîrmînd cele de mai sus, doctorul Severeanu nu era de bună credință, căci printre lucrările repartizate Muzeului de artă al R.S.R. din patrimoniul fostei Pinacotecii municipale se află și desenul în cauză, avînd specificată proveniența: « Dr. G. Severeanu » (v. Cabinetul de stampe al Muzeului de artă al R.S.R., inv. D.R. I, (1), nr. 3724 și G. G. 28321). Singurul fapt adevărat este că desenul nu fusese trecut în inventarul Pinacotecii, ceea ce îi îngăduia directorului să dispună de el în voie și să-l austruie în orice moment privirilor curioase.

¹⁶ Cf. Arhiva Colecției Simu și a fostei Pinacotecii a Municipiului București, *Registrul-inventar* al Pinacotecii, nr. 445, cu specificarea în dreptul rubricii provenienței: « Donația dr. G. Severeanu ». În dreptul rubricii prețului de achiziție se poate citi indicația « 720 », barată ulterior cu o cerneală de altă culoare. Intervenția nereglementară în scriptele de inventar este evidentă. Ea este confirmată și de contradicția care apare între inexistența în arhive a referatului și facturii de cumpărare și afirmațiile făcute de doctorul Severeanu în articolul *Încurajarea artelor plastice*, publicat în *Universul*, 1937, aprilie 26, p. 4: « Le mulțumesc din suflet celor una sută trei zeci de deputați care prin generozitatea art. 8 mi-au dat puțința de a cumpăra eri de la un anticar cu 720 lei o pictură în ulei, reprezentînd pe Petre, fratele artistului I. Andreescu, care a efectuat portretul, și îi rog, ca și pe publicul vizitator, să-l admire în sălile Pinacotecii Municipale ». Este neîndoieînic că actele de cumpărare au dispărut cu prilejul modificării din registrul-inventar, cînd achiziția a fost transformată în donație!

lor ani de viață, pe Alexandrina Andreescu și pe Dumitru Dobrescu, sora și fratele artistului; știm însă că prima decedase în 1927, iar cel de-al doilea în 1929, și că o fotografie a lui Petre n-a existat; cine ar fi fost deci în măsură să-i recunoască la data respectivă chipul, și încă într-un tablou ce nu numai că nu prezenta caracterele facturii picturale a lui Andreescu, dar nici măcar nu aparținuse vreodată familiei, cum ar fi fost firesc? ¹⁷. Față de cele revelate de Busuioceanu și de comisia de anchetă în 1938, la care se adaugă încă cinci falși Andreești ce au făcut cândva parte din colecția doctorului Severeanu, este greu să credem că *Portretul lui Petre* constituie altceva decât o atribuire fantezistă a fostului director al Pinacotecii municipale. . . .

Alarma dată de Al. Busuioceanu a însemnat fără îndoială un aport pozitiv în ce privește apărarea moștenirii noastre artistice și prevenirea totodată a opiniei publice asupra aspectelor posibile ale problemei; condițiile epocii nu i-au putut însă oferi eficiența necesară și de altfel Busuioceanu însuși era departe de a bănui toate implicațiile unei acțiuni care să fi fost într-adevăr capabilă să stăvilească procentul ridicat al misificărilor. Principala iluzie, aceea a eficacității unei comisii de expertiză oficiale, permanente, continua să dăinuie ¹⁸. Spunem iluzie, pentru că atît timp cît experților li se recunoștea mai departe o calificare pe care în fond nu o aveau și cîtă vreme o astfel de calificare nu putea fi încă dobîndită, orice activitate a comisiei era condamnată să se desfășoare sub semnul unei accentuate relativități a justeței aprecierilor și să riște uneori o gravă promovare de confuzii. Este adevărat că în cazul doctorului Severeanu comisia alcătuită ad-hoc lucrase cu autoritate și folos, dar tot atît de adevărat este că ea nu fusese pusă în fața unor falsuri subtile, a unor opere care să fi trădat o oarecare măiestrie. Negreșit că pentru înlăturarea falsurilor grosolane, a acelora mai mult sau mai puțin bătătoare la ochi, relativa experiență practică a experților noștri era suficientă; ea devenea însă inoperantă din clipa în care avea de apelat la informații de ordin științific-documentar, sau la o cunoaștere în adîncime a problemei; ne-o dovedește pătrunderea falșilor Andreești în colecțiile Simu, Zambaccian, Dona, în expozițiile de atîtea ori amintite pînă acum, în studiile și monografiile consacrate artistului, printre care însăși monografia scrisă de Busuioceanu. Dar ceea ce astăzi apare atît de clar, acum un sfert de veac nu era cunoscut și de aceea iluzia putea dăinui.

Așa se face că în momentul în care consecințele economice ale perioadei imediat postbelice atraseră după sine o recrudescență a traficului de tablouri, implicit a celor false, se ajunsese în sfîrșit și la crearea — în cadrul Ministerului Artelor — a mult doritei comisii. Inițiată în 1945 și constituită în 1946, ea era de fapt expresia mentalității posesorilor de tablouri, cu toate acele prejudecăți și limite care am văzut că îi caracterizau în perioada dintre cele două războaie ¹⁹. Funcționînd pe baza unei simple decizii ministeriale, comisia

¹⁷ Toți cei patru nepoți de frate ai lui Andreescu ne-au afirmat a nu avea cunoștință că un portret al lui Petre ar fi fost cîndva pictat de artist și rămas în posesia fie a mamei, Anastasia Dobrescu, fie a surorii sau fratelui, Alexandrina Andreescu și Dimitrie Dobrescu, fapt pe care socoteau cu toții că l-ar fi știut, dacă ar fi fost real.

¹⁸ În *Timpul*, 1938, iunie 8, p. 2, Marin Simionescu-Rimniceanu opina: «S-ar face cu acest prilej un început (e vorba de instituirea unei comisii de expertiză — n.n.) care să servească la o revizuire a colecțiilor publice și particulare. Să se dea, cu alte cuvinte, certificate». În același ziar (iunie 23, p. 2), pictorul Băncilă afirma: «Sînt mil de Grigorești falsificați. Din lipsa unui control al experților, indivizi fără scrupule își bat joc de operele pictorilor consacrați și cu renume». În sfîrșit, înseși concluziile comisiei de anchetă a cazului Severeanu, publicate în *România*, nr. cit., arătau că «pentru bunul renume al tinerelor noastre colecții de artă, așa de puțin apreciate încă, se impune ca toate obiectele suspecte să fie de aproape cercetate, iar falsificatorii sancționați, spre a nu se compromite pe nedrept și celelalte tezaure autentice din colecțiile publice».

¹⁹ Cf. *Monitorul oficial*, 1945, decembrie 3, și Arhiva Comitetului de stat pentru cultură și artă, *Fondul Ministerului Artelor, Direcția artelor*, dos. nr. 185/1945. *Decizia ministerială din 27 noiembrie 1945*. După citarea, la art. I, a persoanelor numite experți oficiali, decizia, la art. II și III, specifică: «Pentru orice expertiză de artă se vor constitui comisii de cître trei membri dintre cei enumerați la articolul precedent și anume: un artist-pictor, un colecționar de artă și un critic de artă. — Rezoluțiile de autenticitate ale acestor comisii se vor consemna sub semnătură proprie, pe spatele lucrării respective, aplicîndu-se și un sigiliu sec cu ceară roșie». Expertizele cerute pe cale particulară n-au respectat aproape nici una din aceste norme, fiecare colecționar adresîndu-se cui credea de cuviință și mulțumindu-se de obicei cu o singură, sau cel mult două, opinii; sigiliu nu s-au aplicat. Expertizele cerute comisiei care activa în cadrul Ministerului Artelor s-au efectuat mai conform cu litera deciziei, sigiliul fiind însă înlocuit cu o ștampilă. Primele acte ale acestei comisii oficiale poartă data de 17 ianuarie 1946, așa cum rezultă din dos. nr. 83/1946, f. 3, 4, 21, 19, 20, 23 etc.

urma să devină în 1947 obiectul consfințirii prin lege²⁰, dar proiectul fu abandonat pentru că inițiatorii lui se convinseseră între timp de caracterul precar și improvizat al rezultatelor obținute. Activitatea comisiei lua sfârșit la capătul primului semestru al aceleiași an²¹.

Nu ne putem îngădui aici analiza integrală a acestei activități, vom face însă o incursiune în sectorul aferent problemelor de falsificarea picturii lui Andreescu. Din cele 60 de piese câte au fost cercetate de comisie, cel puțin un sfert reprezentau lucrări pretinse a fi de el: 14 picturi și un desen²². Lăsînd la o parte desenul, au fost autentificate 11 tablouri; din acestea, unul singur era într-adevăr pictat de artist: *Coacăzele*. Așadar, în materie de Andreescu comisia se înșela cu un procent mai mare de 90%! Eroarea cea mai concludentă este ilustrată prin autentificarea a două *Peisaje*, ieșite din mîna unui pictor încă în viață, care ne-a recunoscut în fața instanțelor oficiale paternitatea lucrărilor, verificată de noi și prin alte mărturii²³. Unul din aceste peisaje se află azi în colecția din depozitul Galeriei Naționale a Muzeului de artă al Republicii.

Toate acestea sînt pe deplin explicabile dacă avem în vedere că în România dintre cele două războaie mondiale nu existase o unitate muzeală care să dispună de suficiente pînze de Andreescu și nici un laborator cu aparatură de cercetare. Pe ce se putea deci întemeia experiența unui expert, în afara contemplării sporadice, la mari intervale de timp și în condiții obligatoriu fortuite, a tablourilor risipite în principalele colecții particulare din capitală, cărora li se adăugau piesele, destul de puține, de la Muzeul Toma Stelian și de la veșnic închisa Pinacotecă a statului? Cît privește expozițiile mai ample ce avuseseră loc în trecut (ultima în 1932!), puteau ele stărui cu atîta luciditate în mintea expertului încît să suplinească posibilitatea unei verificări continue și imediate, oferite de o expunere permanentă și ușor accesibilă? Era deci firesc ca aprecieri bazate exclusiv pe termenii comparativi ai memoriei să dea greș în marea majoritate a cazurilor. Faptul se dovedește la fel de adevărat dacă luăm în considerare expertizele particulare, efectuate cele mai multe în 1945 și 1946, ca urmare a numirilor oficiale de experți: proporția autentificărilor juste atinge abia 3%!

²⁰ Cf. Arhiva Comitetului de stat pentru cultură și artă, Fondul Ministerului Artelor, Direcția Contencios, dos. nr. 213/1947, f. 15—17, *Proiect de lege pentru expertizarea și evaluarea lucrărilor de artă*, două versiuni, precedate de *Expunerea de motive*. Printre altele, această expunere precizează: « Nenumărate opere de artă ale marilor noștri pictori sînt nesemnate și intrucit ele reprezintă adevărate comori artistice o identificare a lor este necesară și ea trebuie făcută de persoane competente în materie. Pe de altă parte, s-a observat în ultima vreme că circulă pe piață o serie de tablouri semnate în fals, cu nume celebre de: N. Grigorescu, I. Andreescu, Șt. Luchian, N. Tonitza, și care în realitate sînt lucrări slabe, ale unor pictori mediocri care au contrafăcut semnătura marilor maeștri ai plasticii române. În această situație pe lingă că se aduce o gravă atingere prestigiului și memoriei artiștilor noștri de seamă, cu care țara se mîndrește și peste hotare, dar publicul este indus în eroare și plătește sume considerabile pentru lucrări lipsite de orice valoare artistică comercială ».

²¹ Cf. Arhiva citată, dos. nr. 84/1947, f. 27 și 28. Ultima autentificare făcută de comisie poartă numărul de ordine 60, data de înregistrare 1 iulie 1947 și l privește un desen din carnetul de schițe al lui Andreescu.

²² Dosarele de arhivă cu materialul privitor la activitatea Comisiunii de expertiză (nr. 83/1946 și 84/1947) sînt din nefericire incomplete. Din cercetarea lor rezultă lipsa a 11 expertize. Obiectele a două dintre acestea, picturi în ulei de Andreescu (*Coacăzele* și un *Peisaj de pădure*, fals),

ne-au trecut prin mînă de-a lungul timpului, putînd fi recunoscute după inscripția de pe spate; clișeele fotografice ale altor două picturi de Andreescu (*Peisaje*, de asemenea falsuri) ne-au fost comunicate cu multă bunăvoință de H. Blazian, odinioară președinte al Comisiunii de expertiză în calitatea sa de Consilier tehnic al Ministerului Artelor. Șapte expertize ne rămîn deci necunoscute. Totalul celor identificabile se repartizează astfel: 15 Andreescu, 11 Grigorescu, 10 Luchian, 7 Tonitza, 1 Petrașcu și 9 aparținînd unor artiști străini. Cu excepția unui singur caz (*Peisaj* de Andreescu), operele românești apreciate de comisie se constată a nu fi beneficiat de referate de analiză scrise, atașate la dosar. Referatul existent (dos. 83/1946, f. 23, Expertiza nr. 2) poartă o unică semnătură, aceea a pictorului V. Velisaratu, și viza « de acord » a lui H. Blazian; nici argumentele referatului, nici concluziile sale nu fac dovada unei expertize corespunzătoare cu situația reală.

²³ Cf. Declarația scrisă înregistrată cu nr. 132952 din 29 decembrie 1960 și depusă la Direcția Cadrelor din fostul Minister al Învățămîntului și Culturii. Afirmațiile cuprinse în declarație confirmă pe cele făcute nouă cu oarecare timp înainte de Mihail Tacorian, cumpărător al tablourilor în cauză, direct de la autorul lor; acesta, în momentul cînd ne relatea o versiune identică a faptelor, nu știa că ele ne fuseseră comunicate mai întîi de fostul negustor; în consecință, nu avem de ce pune la îndoială asumata paternitate a operelor.

Metoda folosită odinioară se baza aproape exclusiv pe intuiție, plecând de la impresia vizuală a ochiului liber, ajutat eventual de o lupă. Era o metodă empirică, de care în mod obiectiv nici astăzi nu se poate face abstracție și pe care, într-o largă măsură, am folosit-o și noi; cu deosebirea că — ori de câte ori ne-a fost cu putință — am coroborat-o cu informațiile oferite și de alte mijloace de investigare, începând cu cele de ordin istoric și biografic și sfârșind cu cele de laborator.

Pentru ca metoda empirică să se dovedească eficientă sînt absolut necesare anumite condiții.

Cea mai importantă dintre acestea reclamă *existența unei vaste culturi vizuale privind ansamblul creației artistului* căruia i se atribuie piesa discutată, în cazul în speță Andreescu. Aici trebuie presupusă cunoașterea felurilor sale stadii de evoluție (școlaritate, debut, formație, maturitate etc.), a momentelor în care nu și-a afirmat personalitatea (sau nu și-o cristalizase încă) și a abaterilor de la modul său de exprimare obișnuit.

O a doua condiție foarte însemnată, strîns conexasă cu prima și mult prea adesea neglijată, este *continuitatea frecvenței de contact cu opera*, în studierea creației. Familiarizarea cu particularitățile ei cele mai subtile nu e cîștigată odată pentru totdeauna: retina își slăbește memoria și acuitatea, dacă nu e confruntată periodic cu obiectul cunoașterii.

În sfîrșit, o a treia condiție de bază implică neapărat *o cultură vizuală plastică cu caracter general, atît pe planul artei naționale, cît și pe cel al artei europene moderne*. Ochiul este cu atît mai sensibil și mai capabil să discearnă, cu cît este mai experimentat și mai educat.

Dacă, de obicei, ultima condiție era împlinită de către experții care s-au pronunțat odinioară în materie de Andreescu, nu același lucru se poate spune despre primele două. În perioada dintre cele două războaie mondiale, cuprinderea optimă de care se puteau prevala aceștia cu referire la opera pictorului oscila în jurul a 80 de piese cert autentice, niciodată accesibile împreună și în momentul dorit, sau măcar la scurt interval una de cealaltă. Faptul este de o importanță capitală, căci el reducea în mod simțitor sfera posibilităților de comparare și, implicit, cîmpul deductiv al expertului.

Prin cunoașterea abia a unei treimi (sau poate chiar mai puțin) din numărul tablourilor de Andreescu existente, și a numai trei sau patru lucrări de grafică dintr-un total care depășea patruzeci, nu se putea ajunge la stabilirea unor note de caracterizare individuală suficient de temeinice și capabile să acopere ariile tuturor etapelor creatoare parcurse de artist. Cercetarea arată că din punctul de vedere cronologic sectorul cel mai deficitar era cel al lucrărilor din perioada debutului (1873 – 1874), iar din punctul de vedere tematic cel al portretului și al figurii umane în general. Cît privește grafica, nu se putea vorbi efectiv de un termen de comparare, pentru perioade întregi piesele lipsind cu desăvîrșire.

La cele de mai sus se adaugă strecurarea treptată în colecții particulare, muzee și expoziții a falsurilor; chiar dacă numai o parte din acestea reușeau să inducă în eroare, era suficient pentru ca experiența cunoașterii creației lui Andreescu să fie alterată. Din toate motivele arătate pînă aici, se poate înțelege clar de ce simpla metodă intuitivă, empirică era foarte adesea condamnată — indiferent de persoana expertului — să dea rezultate greșite și să nu opereze cu eficiență decît în cazurile mai mult sau mai puțin flagrante. Nu trebuie de asemenea uitat că mai niciodată persoana expertului nu era dublată de calitatea de cercetător și istoric de artă. Neglijarea investigărilor de ordin istoric și biografic a limitat în chip grav sfera posibilităților de orientare ale expertului, iar unele consecințe au rămas pentru totdeauna iremediabile, odată cu dispariția martorilor și informatorilor posibili. Întrucît majoritatea experților era alcătuită din pictori, fără pregătire teoretică în domeniul expertizei — neinițiați în alte discipline ale acesteia decît cele implicate în mînuirea penelului și, mai rar, în tehnologia restaurării — probele de control la care era supusă o lucrare dubioasă erau minime; de obicei, ele nu depășeau caracterul unei analize superficiale și unilaterale.

O caracteristică a modului de a proceda al expertului de altădată este lipsa, cu foarte rare excepții, a motivării printr-o argumentare convingătoare, scrisă, care să nu se mărginească la enunțuri, a concluziilor. Adesea, nici chiar verbal o asemenea argumentare nu era prezentată, expertiza concretizîndu-se numai în exprimarea verdictului.

Raritatea expertizelor judicioase argumentate nu era întâmplătoare, chiar dacă facem abstracție de ingratitudinea condițiilor obiective specifice momentului. Însuși ceea ce este propriu expertizării empirice, apelul la senzația retiniană, la impresiile ochiului, limitează — câtă vreme nu intervin și alte elemente — posibilitățile unei argumentări științifice riguroase, neechivoce. Dificultatea se naștea din clipa în care apărea, inevitabil, necesitatea concretizării impresiei într-un concept, a definirii ei printr-o noțiune. Era din cale afară de greu ca notele componente ale conținutului acestei noțiuni să fie identificate și determinate printr-o simplă contemplare, mai întotdeauna fugară, a tabloului cu ochiul liber. În consecință, traducerea impresiei vizuale în concept căpăta un caracter foarte relativ, mult prea general și prea vag, și ca atare controversabil. Rezultatul era că judecățile trebuiau să se mențină și ele, în cel mai bun caz, la nivelul numai al enunțării, nu și al demonstrării. Practic, aceasta înseamnă că expertul dispunea de impresii (de obicei nedefinibile cu rigoare), nu și de idei îndeajuns de concrete. Era deci firesc ca el — chiar și atunci când avea dreptate — să nu-și fi putut argumenta opinia decât în termeni puțini și insuficient de concludenți. Această situație s-a ameliorat simțitor în lumina mijloacelor de investigare biografică, istorică, filologică și tehnică din zilele noastre, dar știința nu a atins încă nivelul dorit, care să permită în toate cazurile o argumentare absolut riguroasă, de natură să înlăture orice controversă. De aceea și astăzi argumentul expertului rămâne adesea, în ultimă instanță, un argument de autoritate, uneori greu sau chiar deloc controlabil. Cu atât mai mult se impune ca nu oricine să fie investit cu această autoritate, pe care o conferă în mod autentic numai studiul aprofundat și practica la obiect, nu simpla calitate de pictor, muzeograf, critic, istoric sau cercetător de artă. Desigur, expertul trebuie să cumuleze în parte aceste calități, dar *specialitatea* lui nu se poate reduce la ele fără riscul erorilor grave și arbitrariului, cum atât de frecvent s-a întâmplat în trecut. Documentele ce urmează — desprinse dintr-un context problematic mult mai vast — nu au pretenția să înlăture impasul în care se mai află expertiza de artă, cu deosebire în domeniul analizelor de culoare, facturii și scrierii picturale. Ele vor numai să ilustreze incontestabilul progres realizat față de stadiul de acum 30 de ani al problemei și să aducă o contribuție la mai buna ei rezolvare în viitor.

În legătură cu rapoartele de expertiză ce urmează, trebuie aduse unele precizări :

Către finele anului 1973, statul român a decis cumpărarea cu plata în dolari, prin organele Ministerului Afacerilor Externe, a tabloului *Cumpăna satului* de Ioan Andreescu, oferit de către posesorul său, cetățean american, domiciliat la Washington. Cumpărarea a fost condiționată de certificarea prealabilă, în țară, a autenticității operei.

În acest scop, în ianuarie 1974, *Cumpăna satului* a fost depusă de Direcția consulară din Ministerul Afacerilor Externe în custodia Muzeului de artă al Republicii Socialiste România, urmînd ca — pe baza și a probelor de laborator ce puteau fi realizate aici — să se obțină părerea atît a cadrelor științifice de specialitate aparținînd muzeului, cît și a celor aparținînd Institutului de istoria artei.

Puțin timp după luarea în primire a tabloului, Muzeul de artă al Republicii Socialiste România a organizat o ședință consultativă largă, la care au participat opt muzeografi principali, muzeografi și restauratori de pictură din cadrul muzeului, patru cercetători principali din cadrul Institutului de istoria artei și doi pictori din exterior. Discuțiile care au avut loc în ședință (înregistrate pe bandă de magnetofon) au făcut cunoscută opinia unora dintre cadrele științifice ale muzeului — în principal șefa Galeriei Naționale, Georgeta Peleanu, și șefa atelierului de restaurare a picturilor, Pia Vera Anastasiu — cum că tabloul ar fi fals.

Neputîndu-se ajunge la un punct de vedere comun între reprezentanții muzeului și cei ai institutului, Direcția consulară din Ministerul Afacerilor Externe a solicitat fiecăreia din părți să-și continue separat cercetările și să prezinte apoi, în cel mai scurt timp posibil, concluziile respective. În fața acestei situații nu a mai putut fi vorba de o simplă certificare, ci de o expertiză propriu-zisă, obligată să presupună în subsidiar existența unei contestări a originalității tabloului.

În martie 1974, Institutul de istoria artei a înaintat Direcției consulare din Ministerul Afacerilor Externe rapoartele de expertiză publicate aici. Ulterior, *Cumpăna satului* a fost achiziționată și trecută în patrimoniul statului, fiind repartizată în mai același an Muzeului de artă al Republicii Socialiste România, așa cum dovedesc documentele anexă. Pînă în prezent Muzeul de artă al Republicii Socialiste România nu a făcut cunoscut, printr-un document oficial, punctul său de vedere asupra tabloului, încă neexpus și netrecut în inventar.

Martie 1975

R A P O R T

cu privire la

TABLOUL *Cumpăna Satului*

întocmit de Dr. Radu Bogdan, cercetător științific principal și șef
de sector la Institutul de istoria artei al Academiei de Științe
Sociale și Politice a Republicii Socialiste România
— 8 martie 1974 —

EXPUNERE INTRODUCȚIVĂ

Obiectul cercetării

Prin adresa nr. 08/1182 din 4 februarie 1974, Direcția consulară din Ministerul Afacerilor Externe cere Institutului de istoria artei al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România să opineze prin specialistul său dacă tabloul *Cumpăna satului*, cunoscut ca fiind opera lui Ioan Andreescu, este autentic.

Materiale de referință

În vederea efectuării lucrării s-au utilizat următoarele materiale:

- tabloul *Cumpăna satului*, aflat în păstrarea temporară a Muzeului de artă al R.S.R.
- clișeu fotografic pe sticlă, format 13 × 18 cm, executat în 1932, după tabloul *Cumpăna satului*, de fotografii N. Țațu;
- cca 230 de tablouri autentice de Ioan Andreescu, studiate în original și pe bază de fotografii de ansamblu și de detaliu;
- fotografii executate la Roentgen, ultraviolet și infraroșu;
- 146 de semnături autentice « Andreescu », constituind totalitatea celor cunoscute astăzi, dintre care cca jumătate reproduse și fotografic;
- 10 scrisori autentice, scrise și semnate personal de I. Andreescu;
- condica de prezență, dintre anii 1872—1878, a Seminarului episcopal din Buzău, conținând câteva sute de semnături ale lui I. Andreescu;
- memorii și petiții adresate rectorului Seminarului episcopal din Buzău și Ministerului Instrucțiunii Publice, întocmite de I. Andreescu în perioada școlarității și a profesoratului;
- dedicații în original, pe verso-ul mai multor fotografii oferite de I. Andreescu unor membri ai familiei;
- cca 50 de desene și acuarele autentice, de I. Andreescu, studiate în original și pe bază de fotografii, dintre care 15 semnate;
- cca 700 de tablouri false « Andreescu », cunoscute și studiate în original;

- fotografii de ansamblu după cca 200 de tablouri false « Andreescu » ;
- fotografii de detaliu normale și fotografii la Roentgen, ultraviolet, infraroșu și lumină razantă, după cca 100 de tablouri false « Andreescu ».

Avize consultative

În vederea elucidării cât mai complete a unor probleme cu caracter de strictă specialitate, referitoare la semnătura de pe tabloul *Cumpăna satului*, Institutul de istoria artei a solicitat, prin adresa nr. 193 din 5 februarie 1974, avizul Laboratorului central de expertize criminalistice al Ministerului Justiției, care a întocmit raportul nr. 61 din 13 februarie 1974 (experți: Dr. Lucian Ionescu, Dr. Alexandru Buuş, Dr. Dumitru Sandu), constituind anexa 1 la prezentul raport.

De asemenea, pentru o cercetare tehnică cât mai aprofundată, destinată să clarifice situația unor semne de culoare brună aflate sub semnătura tabloului, Institutul de istoria artei a apelat, prin adresa nr. 186 din 5 februarie 1974, la Muzeul de artă al R.S.R. (anexa 2), care a răspuns prin adresa nr. 778 din 25 februarie 1974 (anexa 3).

CONSTATĂRI

Examinînd tabloul *Cumpăna satului*, am constatat că este o pictură în ulei, pe pînză, cu dimensiunile 37,5 × 46 cm, avînd în colțul din dreapta jos, executată în pastă, o semnătură de culoare roșie, cu parafă: « Andres ». Tabloul reprezintă o priveliște de țară, cu case sărăcicioase de o parte și de alta a unui teren desfundat, în mijlocul căruia se profilează pe cer o fîntînă cu cumpănă și se detașează, în planuri diferite, siluetele a două țărânci.

Proveniență și istoric

Tabloul aparține Elenei Brătianu Racotă, plecată din România în 1947 și domiciliată astăzi în S.U.A., care l-a moștenit de la tatăl ei, doctorul Dinu Brătianu, decedat la București în 1935.

Nu se cunoaște vreo mărturie care să indice în ce împrejurări a intrat tabloul în posesia doctorului Brătianu. Fiica sa, astăzi în vîrstă de 69 de ani, își amintește să-l fi văzut « dintotdeauna » în casa părintească, sigur din anii adolescenței. Se poate aprecia că doctorul Brătianu îl poseda deja la începutul celui de-al treilea deceniu al veacului, foarte probabil chiar înaintea primului război mondial. Pentru această probabilitate pledează și faptul că în catalogul din 1886 al Expoziției de pictură și sculptură organizate de Clubul Tinerimii, din București, figurează cu titlul *Case țărănești* un tablou de I. Andreescu în posesia « D-nei Brătianu ». Din datele obținute de la membrii astăzi în viață ai familiei doctorului Brătianu, rezultă că în 1886 tatăl acestuia, bătrînul Dumitru Brătianu, pe atunci în vîrstă de 68 de ani, era deja un om foarte suferind, situație care s-a menținut pînă la decesul său în 1892, trebu-rile casei fiind administrate între timp de soție. Ea putea deci să fi fost persoana care împru-mutase tabloul organizatorilor expoziției.

În lumina tuturor potrivirilor semnalate mai sus, se poate considera, cu un mare coeficient de probabilitate, că apariția cea mai veche a tabloului în circuitul public se situează în deceniul al nouălea din secolul trecut.

În secolul nostru, tabloul apare menționat și reprodus pentru prima oară în catalogul Expoziției de artă românească veche și modernă, de la Paris, din 1925, sub titlul *Au village* (*În sat*); ca posesor este indicat « Dr. Brătianu », fără menționarea prenumelui; alte date nu figurează.

În 1932, la București, cu prilejul Expoziției inaugurale a Fondației Ioan I. Dalles, organizată de Academia Română, tabloul este prezentat publicului din nou. De astă dată este trecut în catalog cu titlul său actual și cu următoarele date: « Tablou pe pînză, L. 0,57 ×

I. 0,61, Col. Dr. Dinu Brătianu ». Nu este menționată semnătura, nici vreo eventuală datare; dimensiunile indicate nu corespund realității, tabloul fiind pe lat, nu pe înalt, și măsurînd mult mai puțin. Aceste erori se datorează pe de o parte măsurării lui nereglementare (cu includerea ramei), iar de pe alta transcrierii neglijente a cifrelor respective, cu inversarea ordinii corecte a inițialelor semnificînd înălțimea și lățimea.

După 1932, tabloul nu a mai fost expus.

Aprecierile criticii

Nu am luat în considerare decît opiniile critice, exprimate public, de către cei ce au cunoscut odinioară tabloul în original.

Cumpăna satului este apreciată critic pentru prima oară în 1925, de către eminentul savant și versatul colecționar de artă Dr. Ioan Cantacuzino, în ultimul capitol al textului introductiv din amintitul catalog al Expoziției de artă românească veche și modernă, de la Paris. Acesta scrie:

« Micul tablou expus la Jeu de Paume, reprezentînd cocioabele unui cătun sărăcăcios risipite, într-o perspectivă joasă și adîncă, pe marginile unui drum larg și prăfuit, ne spune prea bine în ce măsură acest pictor, atîta vreme necunoscut, poseda sentimentul intim al valorilor armonioase, al caracterului, și al mării poezii a spațiului ».

În 1928, *Cumpăna satului* este reprodusă de H. Focillon sub titlul *Le village (În sat)*, în *La peinture aux XIX^e et XX^e siècles*, vol. II, unde reputatul istoric de artă francez scrie despre Andreescu:

« Acest modest profesor de desen avea darurile poetului și ale pictorului, simțul unei pătrunzătoare melancolii rustice, instinctul orei și anotimpului. Pe drumul trist, mărginit de casele scunde se recunoaște cerul vast și familiar al ținuturilor de șes. . . ».

H. Focillon a văzut tabloul în expoziția de la Jeu de Paume (1925), din al cărei catalog a preluat, cu o ușoară modificare, și titlul. Este de remarcat că — în condițiile reproducerii în cartea sa a unei singure opere de Andreescu — el a preferat *Cumpăna satului*, deși pe panourile expoziției figuraseră pînze foarte importante ale artistului ca *Pădurea de fagi* și *Iarna la Barbizon*. Preferința — manifestată anterior și de doctorul Cantacuzino — se explică prin caracterul specific românesc al peisajului reprezentat în tablou și prin sensibilitatea cu care acest caracter a fost pus în evidență de Andreescu, iar nu prin vreo înclinație spre pitoresc.

În 1932, cu prilejul expoziției de la Dalles, Al. Busuioceanu scrie în ziarul *Calendarul* din 24 iulie:

« Era probabil către sfîrșitul verii sau în toamna lui 1880, de cînd e datat tabloul atît de emotiv conceput și atît de cald zugrăvit, *Cumpăna satului*, din col. dr. Dinu Brătianu. În viziunea aurie, de un aur atît de trist și de pustiu al priveliștii de țară pe care o zugrăvea, era toată dezolarea nostalgică pe care artistul o regăsea în ținuturile lui familiare și o simțea în propriul său suflet bîntuit de presimțiri ».

În același an G. Oprescu preia, dezvoltîndu-le, în mica monografie *Andreescu* din colecția Apollo, îngrijită de Al. Busuioceanu, caracterizările acestuia:

« Niciodată un artist român, reproducînd un colț din pămîntul nostru, n-a fost în același timp mai adevărat și mai ireal, mai exact în redarea detaliilor banale și mai plin de poezie. O lumină aurie umple toată atmosfera, iradiată din cîmpul fără vegetație, din case, învăluie personajele care însuflețesc locul. Rețeaua de raze transparente și blonde conferă acestei pînze o strălucire minunată, o rumenește ca pe o pîine coaptă. Ca frumusețe de execuție ea suportă comparația cu operele cele mai desăvîrșite din ultima perioadă a lui Andreescu » (textul original în limba franceză).

La sfîrșitul volumului, printre alte planșe, *Cumpăna satului* este reprodusă cu indicarea între paranteze, imediat după titlu, a anului « 1880 » ca dată de execuție. Dar, întrucît G. Oprescu, în cuprinsul textului său, vorbește despre tablou ca despre o operă pictată înainte de plecarea lui Andreescu în Franța, nu putem trage altă concluzie decît că datarea a fost

introdusă, pe parcursul procesului de editare sau tipărire, de către îngrijitorul colecției Apollo, Al. Busuioceanu, primul care afirmase public existența, pe pînză, a respectivelor cifre.

În 1936, Al. Busuioceanu își reia, neschimbate, în cuprinsul monografiei sale despre Andreescu, apărută în Editura Fundațiilor regale, aprecierile privitoare la *Cumpăna satului*.

În 1937, G. Oprescu își republică și el, în *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, ușor modificate stilistic, vechile considerații; referitor la afirmația lui Busuioceanu, el precizează în cuprinsul unei note că « tabloul nu e datat, ci numai semnat ».

Pînă la sfîrșitul vieții, în toate textele pe care le vor reedita cu privire la Andreescu, Al. Busuioceanu și G. Oprescu își vor păstra opinia inițială despre tablou.

Identitate

Dat fiind că de peste o jumătate de veac *Cumpăna satului* nu a mai fost expusă și nici nu a circulat pe piață, se pune întrebarea de principiu dacă tabloul care face obiectul prezentei cercetări este într-adevăr unul și același cu lucrarea aflată odinioară în colecția doctorului Dinu Brătianu și reprodusă în publicațiile amintite.

În legătură cu aceasta am constatat:

a) Pe spatele pînzei este lipită o etichetă dreptunghiulară, verticală, cu un aspect vechi, îngălbenit de timp; ea păstrează pe ambele laturi urmele de perforare, rămase numai pe jumătate vizibile după detașarea din cotor, și are imprimată, sub *en-tête*-ul « Fundația Culturală Principele Carol », mențiunea « Expoziția de arte plastice din Paris 1925 »; urmează, completate de mîna, indicațiile de rigoare privind datele tabloului, sfîrșind cu aceea a recepției: « 28.3.925 ». Eticheta corespunde întru totul cu cele de pe alte tablouri trimise prin Fundația « Principele Carol » la expoziția amintită.

b) Anumite pete de stropitură, cu o formă precisă, ce se pot desluși sub stratul de verni al tabloului, apar și pe copia fotografică mult mărită, obținută pe baza unui clișeu realizat în 1932 de fotograful N. Țațu, pentru monografiile lui G. Oprescu și Al. Busuioceanu.

c) Rama actuală a tabloului apare într-o fotografie din 1925 — păstrată azi la Arhivele statului din București — reprezentînd un aspect al sălii Jeu de Paume, din Paris, cu panoul picturilor lui Andreescu; pe acest panou *Cumpăna satului* poate fi identificată clar, alături de celelalte opere ale artistului.

În consecință, orice îndoială asupra identității dintre tabloul prezent și cel aflat odinioară în colecția doctorului Dinu Brătianu este exclusă.

Constituție materială și stare de conservare

Pînza, șasiul și cuiele folosite sînt vechi; ele pot fi considerate ca datînd din secolul al XIX-lea.

Pînza se caracterizează printr-o țesătură cu granulație mărunță și este de bună calitate; ea prezintă urme de cuie care atestă că a mai fost o dată fixată pe șasiu; pe spate, în jumătatea stîngă, are imprimată cifra « 8 » culcată. Șasiului îi lipsesc penele.

Pictura este acoperită cu un strat gros de verni, de culoare gălbuie și îmbîcsit de impurități, care unifică și încălzește în același timp tonalitatea generală a tabloului. Prin verni se străvăd, la microscop, crăpăturile fine ale pastei și se recunosc stropituri de forma unor mici pete brune — rotunde sau elipsoidale — uneori diferite ca nuanță, depuse probabil pe un strat de verni mai vechi, poate chiar cel inițial, aplicat de artist. La marginile din stînga și de sus s-a păstrat cîte o fișie îngustă de materie colorantă, rămasă neacoperită, și pe care de asemenea se recunosc, mai ales în porțiunea superioară din stînga și mijloc, pete de stropitură. Într-un punct situat în sfertul din dreapta, puțin mai sus de mijloc, se deslușește clar urma unei pete alungite, a cărei îndepărtare a fost încercată prin răzuire, atingîndu-se însă — foarte ușor — și stratul de pictură. Petele sînt vizibile cu ochiul liber; ele au o vechime care depășește 50 de ani, așa cum atestă fotografia din 1932, deja amintită.

Motivul tematic al *Cumpenei satului* este caracteristic lui Andreescu; el se înscrie în categoria mai largă a « marginilor de sat » și « caselor de țară » așezate la drum; din ea fac parte tablouri ca: *În sat* (Galeria Națională), *Margine de sat* (Muzeul din Ploiești), *La intrarea în sat* (col. particulară), *În marginea satului* (dispărut), *Margine de sat* (distrus în 1944), *Casă la drum*, *Casa ciurarului*, *Casă în livadă* (toate trei la Galeria Națională), *Casă de țară* (Muzeul Zambaccian), *Case de țară* (Muzeul din Brașov), *Case de țară* (distrus în 1944). Ele datează toate din perioada șederii artistului la Buzău (1873 – 1878), cea mai indicată ca termen de comparație sub raportul execuției și specificității stricte de motiv.

Atributele componentelor de motiv care atestă o asemănare între *Cumpăna satului* și unele sau altele din tablourile citate sînt: arhitectura caselor (tipică pentru regiunea Buzăului în secolul al XIX-lea), înfățișarea lor sărăcăcioasă, felul cum sînt situate (într-o succesiune frontală sau deschizînd o perspectivă), constituția și aspectul pămîntului, genul vegetației și coloritul. Afectînd caracteristica motivului, la cele de mai sus se adaugă: considerarea naturii dintr-un unghi care o reduce la confruntarea dintre cer și pămînt, cu numai foarte puțina intervenție a vegetației; cuprinderea largă de orizont, cu deschidere spre infinit; aspectul de solitudine, exprimat prin izolarea în peisaj a unor obiecte (cumpănă, figurile umane) și prin raportarea principalelor componente figurative la întregul spațiu gol înconjurător (casele stinghere).

În ce privește **compoziția**, asemenea multor tablouri pictate de artist în țară sau în Franța, constatăm și la *Cumpăna satului* raportul constant între cer și pămînt ce acordă primului cca trei cincimi față de ultimul, și unghiul de vedere care localizează elementele figurative de bază (în speță casele, cumpăna și personajele) în planurile mediane ale peisajului reprezentat, lăsînd liber planul întii. Legat de compoziție, întîlnim și procedeul – caracteristic lui Andreescu – de a conferi spațiului vastitate și adîncime, făcîndu-l să rezulte din cuprinderea foarte largă, și în același timp înaltă, a unghiului de vedere, și din înscrierea în perspectivă – susținută prin indicarea distinctă a planurilor – a puținelor elemente figurative.

Coloritul tabloului corespunde – ca armonie și tonalitate – cu pictura lui Andreescu. El se distinge prin folosirea nuanțată a griului, ocrului și brunului, apoi a verdelui și albastrului, și uneori, ca un punct divergent menit să înviorizeze ansamblul, a roșului. Cu mici deosebiri – cînd, de pildă, culorilor menționate le lipsește albastrul, sau li se adaugă albul, rareori negrul – acest tip de armonie caracterizează toate tablourile cu « margini de sat » și « case de țară ». Lumina *Cumpenei satului* este temperată și difuză, fără contraste puternice, ca în toate peisajele lui Andreescu cînd nu intervin efecte de amurg. Datorită verniului, ea are aici o nuanță gălbuie și pare mai caldă decît în alte lucrări.

O argumentare riguros științifică ar trebui să se bazeze pe invocarea compoziției chimice a culorilor și amestecurilor folosite de artist. Din nefericire, aceasta nu este posibil în condițiile de care dispunem și nici chiar practica mondială a expertizei picturale nu oferă exemple, decît în cazuri și situații cu totul excepționale. Pe de altă parte, cîtă vreme determinarea compoziției culorilor și amestecurilor folosite de Andreescu nu poate fi raportată statistic la un cîmp de cercetare care să acopere cel puțin două treimi (adică cca 160 de tablouri) din întreaga operă existentă azi și stabilită ca autentică, orice enunț cu pretenții definitorii comportă un caracter semiștiințific și pierde considerabil din valoarea lui ca argument. În situația dată, ne-am mărginit la indicarea calității numai generale a fiecărei culori, încercînd uneori particularizarea ei în termenii limbajului comun. Trebuie precizat că specificarea culorii implică în orice caz un coeficient de abatere de la realitatea strictă a picturii executate de artist, deoarece verniul care o acoperă modifică nu numai aspectul nuanțelor, ci uneori chiar și al calității cromatice.

Brunurile, ocrurile și griurile cu care sînt pictate acoperișurile caselor din *Cumpăna satului* permit o apropiere foarte generală de cele ale acoperișului *Casei ciurarului*; privity

la microscop ele diferă prin calitatea pigmentului și amestecului ; tot astfel, brunurile gardului casei din stînga, din *Cumpăna satului*, în comparație cu brunurile, întrucîtva mai întunecate, ale gardului din stînga *Casei la drum*. Coloritul pămîntului, cu excepția tușelor care semnifică bulgări sau mici asperități de teren, este mult mai deschis decît cel întîlnit la tablourile citate ; deosebirea se datorează folosirii intense de ocră și alb ; totuși — conjugată cu alte aspecte, despre care va fi vorba mai jos — această deviere de la practica obișnuită nu afectează nota andreesciană. Diferitele calități și nuanțe de verde, unele încălzite cu ocră sau roșu, altele răcite cu albastru, foarte rar amestecate cu negru, care se disting în marginea și colțul din stînga jos, se întîlnesc și la unele mici peisaje executate de artist în Franța. Atît cît rezultă din compararea unei porțiuni neacoperite de verni, la marginea superioară a tabloului, albastrul cerului se apropie întrucîtva de cel din *Casa ciurarului*.

Structura formală prezintă în *Cumpăna satului* un caracter andreescian mai puțin unitar decît motivul, compoziția și coloritul. Unele forme, ca de pildă cele ce înfățișează acoperișurile caselor, cumpăna, puțul și o parte din pămîntul înconjurător, apar insuficient de construite în raport cu regula demonstrată de artist în marea majoritate a tablourilor sale, în timp ce altele, ca de pildă norii, gardul casei din stînga, porțiunea inferioară a terenului și cele două figuri umane, se conformează acestei reguli. De obicei, la Andreescu, în peisajele sale cu case, tencuiala pereților are un aspect consistent, materia colorantă contribuind prin densitatea ei la sugestia de concret ; în *Cumpăna satului* tencuiala e aproape străvezie și nu acoperă pretutindeni întreaga porțiune a pînzei, lăsînd adesea să i se perceapă granulația. Tușele care semnifică acoperișurile par aruncate de-a valma, delimitînd o formă căreia nu i se simte scheletul (în speță șarpanta) ; este însă posibil ca acest aspect să corespundă celui oferit chiar de realitate, aici fiind vorba de un acoperiș de paie. Comparativ cu cumpăna din *Casă la drum*, aceea din *Cumpăna satului* nu are suficientă pondere, desenul picioarelor care o susțin este superficial, ele nu fac impresia că se înfig cu adevărat în pămînt ; în preajma lor terenul apare inconsistent și lipsit de volum, generînd o senzație de gol. Constatăm de asemenea, în structura formală a caselor, unele naivități de ordin perspectivice, afirmate prin lipsa de unitate a punctelor de fugă. Asemenea abateri de la rigorile perspectivei se întîlnesc destul de des în pictura lui Andreescu, chiar și în perioada maturității, de pildă la *Ghiveciul cu trandafiri*, datat 1881 (col. particulară), și *Ghiveciul cu primule* (col. particulară), datat 1882 ; faptul demonstrează interesul scăzut al artistului pentru aceste rigori, iar nu deficiența sa profesională.

Norii au întotdeauna la Andreescu o anumită consistență, obținută din efectul de pastă, fără ca aceasta să contravină impresiei de aerian. Atît cît permite verniul să se deducă, aici ei prezintă aceeași caracteristică, subliniată și de mișcarea care le imprimă forma, cu vădite înscrieri curbe. Forma prelungă, neregulată și uneori colțuroasă, a striurilor brune care configurează asperitățile pămîntului în treimea inferioară a tabloului, și mai ales paralelismul lor, ce respectă cu consecvență înclinația, de un anumit unghi, vizibilă și la *Casa la drum*, contribuie de asemenea — alături de modulațiile generale, foarte mobile, ale terenului — la nota specificului andreescian.

Din acest punct de vedere, aspectul cel mai caracteristic și mai convingător îl oferă imaginea celor două figuri umane, care trebuie considerată nu numai sub raportul propriu-zis al formei, ci și al modului de situare a lor în spațiu, avînd pe de o parte rolul să-i jaloneze adîncimea, iar pe de alta să accentueze impresia de izolare, de solitudine. Această ultimă funcție, de natură psihologică, este dependentă de capacitatea — tipică lui Andreescu (și lui Grigorescu, pe al cărui exemplu l-a urmat) — de a sugera prin sinteza cîtorva tușe, foarte exact aplicate, însuși caracterul formei. Faptul se constată la tablouri ca *Piață la Buzău* (Muzeul din Ploiești), *Amurg*, *Casă în livadă*, *Bîlci în preajma Buzăului*, *Tîrg de Drăgaică*, *În sat*, *Bîlci* (toate la Galeria Națională), iar în ce privește amintitul sentiment de singurătate, în *Margine de pădure* (col. particulară), *Sălciile* (Galeria Națională), *Pădurea desfrunzită* și *Iarna la Barbizon* (ambele la Muzeul Zambaccian), unde, ca și în *Cumpăna satului* (aici, mai ales, la țărâna din planul apropiat), personajelor li se recunoaște portul, ținuta, mersul, atitudinea, într-un cuvînt comportamentul specific, în mediul familiar.

Materia colorantă și dinamica execuției

Gradul de diluare și fluiditate a materiei colorante (pastei) cu care a fost pictată *Cumpăna satului* nu corespunde practicii obișnuite a lui Andreescu; la acesta proporția dintre pigment și liant converge spre saturația culorii și consistența pastei, chiar dacă de la un tablou la altul aspectul ei variază între cretos și onctuos, între aspru și neted. Dar dacă în perimetrul de variații proprii operei lui Andreescu n-am întâlnit efectul de moliciune a pastei din *Cumpăna satului*, am constatat totuși că există destule tablouri, îndeosebi din perioada buzoiană, a căror materie colorantă se distinge printr-un grad de diluare și fluiditate mult mai puțin frecvent: *Cioban cu oile* (Galeria Națională), *Felii de pepene* (col. particulară), ambele datate « 1873 », *Farfurie cu cireșe* (Muzeul din Iași), *Poiana* (col. particulară), *Podul* (col. particulară), *Colț de pădure cu brazi* (col. particulară), *Cabană în pădure* (Muzeul G. Oprescu), *Cîmp în amurg* (col. particulară), *Peisaj cu arbori* (Galeria Națională); ultimele patru prezintă, ca și *Cumpăna satului*, porțiuni de suprafață pictată prin care transpare granulația pânzei, sau chiar parcele ale acesteia neacoperite de culoare.

Faptul că nu am beneficiat de o analiză chimică a materiei colorate — neputîndu-se opera prelevări ale acesteia, nici de pe *Cumpăna satului*, nici de pe picturile lui Andreescu folosite ca termen de comparație — ne împiedică să-i stabilim cu rigoarea dorită, și de la caz la caz, compoziția specifică, pentru a determina astfel, dincolo de sensibilitatea numai a percepției vizuale, unde se situează exact limita dintre andreescian și neandreescian. Cu toate acestea, exemplele citate mai sus arată că în privința densității, a proporției dintre pigment și liant, materia colorantă nu prezintă la Andreescu o constanță atît de strictă încît abaterea de la normal constatată la *Cumpăna satului* să capete — în ansamblul elementelor care îi conferă nota caracteristic andreesciană — o pondere decisivă. Pînă la un punct, această abatere se înscrie în linia accidentelor firești pe care le implică afirmarea în timp a oricărui artist; nu se poate vorbi despre el ca despre o identitate fixă și absolută cu sine însuși, indiferent de vîrstă, de perioadele evoluției sale profesionale și stilistice și de predispoziția sa fiziologică și psihică din anumite momente; cu atît mai imperios în cazul lui Andreescu, căruia i se cunosc prea puține împrejurări și fapte din viață și i se ignoră multe trăsături de caracter și comportament. Or, problema aspectului neobișnuit al materiei colorante din *Cumpăna satului* și a utilizării unui penel surprinzător prin lățimea sa, ca și aceea a execuției pătrunse de vervă, fac parte din categoria celor la care trebuie luată în considerare posibilitatea unei condiții fiziologice și psihologice de moment a artistului; este suficient să fi intervenit o ușoară stare de euforie, sau și numai de bună dispoziție, al cărei corolar l-a însemnat un ritm organic mai alert decît cel obișnuit, pentru ca atît folosirea materiei colorante și a penelului, cît și dinamica execuției să fie influențate, mai ales că de rezistența materiei depinde și caracterul mișcării care o supune.

Execuția spontană, foarte cursivă și dezinvoltă, cu puține reveniri de penel, niciodată peste pasta uscată (așa-numita execuție « alla prima »), nu corespunde nici ea manierei obișnuite a lui Andreescu, la care, dimpotrivă, suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, după prealabila lor uscare, constituie procedeul cel mai frecvent. Totuși, o dată mai mult, am constatat că există tablouri care, într-un grad sau altul, reprezintă abateri de la această regulă, și nu este întîmplător că o bună parte din exemplele respective coincid, dată fiind strînsa corelație dintre proporția de diluare a pastei și viteza aplicării tușelor. Astfel, sînt pictate spontan și degajat la *Felii de pepene* carnea roșie a fructului, și la *Cioban cu oile* crengile și frunzișul; la *Poiană*, *Colț de pădure cu brazi*, *Cabană în pădure*, *Podul*, tot crengile și frunzișul; la fiecare din aceste lucrări porțiunile de pictură spontană acoperă o suprafață mai importantă. Fie că e vorba de perioada buzoiană, fie de aceea a șederii în Franța, pe măsura cîștigării în experiență și a maturizării, exemplele se înmulțesc, demonstrînd un spor de rapiditate în execuție, realizată cu nerv, uneori chiar cu vervă, ca la *Zambile în pahar* (col. particulară), *Peisaj cu arbori* (Galeria Națională), *Margine de sat* (distrus), pictate în perioada buzoiană, *Iarna în pădure*, *Margine de pădure*, datat « 1881 », *Găini și coș* (toate la Galeria

Națională), *Femei cu umbrelă într-un parc* (col. particulară), pictate în perioada șederii la Barbizon. În alte tablouri, ca de pildă *Arătura* (Galeria Națională) și mai ales *Lan cu cosași* (Muzeul din Sibiu), spontaneitatea facturii se asociază pe anumite porțiuni ale suprafeței cu execuția « alla prima », lăsînd uneori să transpară granulația pînzei sau după caz suportul de lemn. Prin urmare, la rîndul ei, spontaneitatea execuției, mai mult decît diluarea pronunțată a pastei, are — în contextul elementelor andreesciene perceptibile în tablou — caracterul unei abateri doar relative. Iar faptul că aceste elemente — de la aspectul frămîntat al pămîntului, pînă la tușele energice și împăstare ale norilor, trecînd prin tot ceea ce am evidențiat pînă acum — își mențin, în ciuda tuturor derogărilor manifeste, efectul de atmosferă tipic andreesciană, ni se pare concludent.

Problema datei

Prin expresia stilistică și ținînd seama de unele aspecte rudimentare în construcția formei, deja semnalate, *Cumpăna satului* se înrudește cu operele pictate de Andreescu între 1873 și 1878. Totuși — așa cum reiese din paragraful dedicat constatărilor de colorit — există un element care se pretează la o apropiere de lucrările mai tîrzii ale artistului.

Considerentele de mai sus își au locul aici datorită faptului că, văzut cu ochiul liber, tabloul prezintă în colțul din dreapta jos, sub semnătura de culoare roșie, patru semne de culoare brună (distincte două cite două în funcție de intensitatea culorii și de factura execuției), avînd, trei dintre ele, un caracter de vagă și echivocă asemănare cu cifrele « 1 », « 8 », « 0 », ceea ce poate crea impresia datei « 1880 ».

Cercetînd aceste semne la microscop și confruntîndu-ne observațiile proprii cu concluziile care, la solicitarea Institutului de istoria artei, i-au fost comunicate de Muzeul de artă al R.S.R. (anexele 2 și 3), am constatat:

1) Toate se află sub stratul aparent de verni.

2) Toate sînt de aceeași culoare brună.

3) Modul în care semnele aderă la stratul de culoare inițial demonstrează că acesta era încă umed în momentul executării lor (la microscop apar creste specifice, rezultate din unirea brunului cu tușele mai păstoase ale stratului).

4) Primele două semne sînt aplicate cu penelul substanțial încărcat cu materia colorantă, peste stratul de pastă ocră (relativ subțire, datorită proporției mari de liant), aflat dedesubt; ultimele două semne sînt aplicate cu penelul pe care a rămas numai puțină materie colorantă, și care a fost apăsă energic în stratul de pastă ocră-alburiu, puternic reliefat (de forma unei bulbucături, semisferice, ce apare și în radiografie), astfel încît se deslușesc clar brazdele lăsate de firele de păr.

5) Judecînd după lățimea sensibil diferită a ductului, penelul cu care au fost trasate cele patru semne trebuie să fi fost mai subțire (poate chiar și mai moale) decît cel ce a servit la executarea semnăturii.

6) În ce privește forma celor patru semne, am constatat:

Primul semn are un aspect întrucîtva asemănător cu cifra « 1 », însă linia superioară și, mai ales, cea de la bază, sînt atît de puternic îngroșate încît fac puțin probabilă o astfel de interpretare.

Al doilea semn are un aspect nedeterminat, inform; el nu are nici măcar aparența îndepărtată a unei cifre, fie « 8 » sau oricare alta.

Al treilea semn are forma aparentă a unui cîrlig (sau semn de întrebare), neîmplinit la bază, realizată din asocierea a două tușe convexe trasate de sus în jos, cu o presiune ușoară la începutul mișcării, presiune care devine tot mai energică la sfîrșitul ei; în ciuda oarecărei asemănări cu cifra « 8 », aspectul amintit nu corespunde în suficientă măsură reprezentării acesteia; el are un caracter ambiguu, generat mai ales de impreciziunea conturului în partea inferioară.

Al patrulea semn este alcătuit din două tușe convexe, de asemenea înscrise în pastă, prima avînd o curbura foarte puțin pronunțată (astfel încît caracterul ei apare mai apropiat

de rectiliniu decît de convex), în timp ce a doua prezintă o curbură excesivă, ceea ce face ca asemănarea cu cifra « 0 » să fie aproximativă.

Considerăm deci că cele patru semne nu constituie propriu-zis o dată și că relativa asemănare la care se pretează două dintre ele cu cifrele « 8 » și « 0 » este întîmplătoare.

Semnătura

Cumpăna satului are în colțul din dreapta jos o semnătură oblică, de culoare roșie, încheiată cu o parafă verticală ușor înclinată spre dreapta: « Andres ». Semnătura este executată în pastă, cu penelul, și are un caracter foarte spontan și cursiv. Ductul ei prezintă o lățime neobișnuită în raport cu celelalte iscălituri pictate ale artistului, ceea ce îi conferă un aspect oarecum aparte. Contribuie la acest aspect și faptul că avem de-a face cu o semnătură continuă, de tipul celor ce se întîlnesc pe scrisorile artistului și în condica de prezență a Seminarului episcopal din Buzău. De obicei, semnăturile lui Andreescu de pe tablouri au, variind de la caz la caz, literele despărțite între ele, acestea fiind aplicate pe pastă, iar nu grafiate în ea. De aici apare — dat fiind că în general atenției privitorului îi scapă evidenta asemănare care există între iscăliturile lui Andreescu de pe documente și iscălitura de pe *Cumpăna satului* — un element în plus pentru ca acesta din urmă să nască impresia că se abate de la tipul obișnuit. În realitate, ori de cîte ori Andreescu are prilejul să-și scrie iscălitura pe tablou întîmpinînd o rezistență minimă din partea materiei colorante, această iscălitură — care poate fi întreagă sau abreviată — se apropie de cele de pe documente. Semnătura « And », cu parafă, de pe tabloul *Arnăut* (col. particulară), trasată cursiv cu penelul subțire muiat în culare roșie, este concludentă. Caracterul sigur, total neînhibat, al iscăliturii de pe *Cumpăna satului* atestă că nu poate fi vorba de o contrafacere. În privința aceasta am solicitat și avizul specialiștilor în analiză grafică de la Laboratorul central de expertize criminalistice al Ministerului Justiției, care au opinat categoric în sensul autenticității semnăturii (anexa 1).

« Cumpăna satului » și problema falsurilor « Andreescu »

Deoarece documentul care atestă cu certitudine absolută apariția *Cumpenei satului* în circuitul public este catalogul Expoziției de artă românească veche și modernă, de la Paris, din 1925, falsurile « Andreescu » în confruntare cu care trebuie discutat tabloul sînt cele de dinaintea acestei date. Cunoaștem 17 falsuri, a căror apariție publică se situează sigur între 1911 și 1923; ele nu prezintă nici unul caracteristici comparabile cu tabloul care a aparținut doctorului Brătianu, exceptînd existența, în patru cazuri, a unei semnături în pastă. Falsitatea ei este de fiecare dată evidentă și nu oferă nimic comun cu semnătura de pe *Cumpăna satului*, așa cum am constatat cercetînd tabloul *Natură moartă cu ulcior, coș și legume* de la Muzeul din Craiova, vîndut Fundației Alexandru și Aretia Aman în 1911 de pictorul Alexandru Satmari, și peisajul cu mențiunea « Fontainbleau » (sic), aplicată cu penelul, păstrat în depozitul Galeriei Naționale, lucrare care a aparținut aceluiași pictor și a figurat sub titlul *Peisaj* în expoziția « Andreescu și Luchian », organizată de Fundația « Principele Carol » la București, în 1923.

Toate falsurile de dinainte de 1925 demonstrează că opera lui Andreescu, deși avea pe piață o valoare destul de ridicată, era în general puțin cunoscută, ceea ce a permis acreditarea lor în conștiința amatorilor. Contrafacerile au constat fie din imitații, sub forma de « variante » ale unui motiv precis, fie din elaborări ad-hoc mai mult sau mai puțin fantaziste, dar speculînd lipsa de informații privitoare la pictura lui Andreescu, fie din aplicarea unei semnături cu numele acestuia pe tablouri ce nu aveau nici o legătură cu el.

Studiul privind nu numai falsurile « Andreescu » de pînă la 1925, dar și cele din sfertul de veac următor, duce la concluzia că elementul cel mai puțin familiar falsificatorilor artistului era semnătura sa. După evacuarea tezaurului nostru național la Moscova, în 1916, Pinacoteca statului a rămas fără singurul ei tablou de Andreescu, iar Muzeul Kalenderu s-a despărțit de zece din totalul celor unsprezece pe care le poseda. Abia în 1921, prin achi-

ziționarea pânzelor *Autoportret*, *Nud culcat în pădure* și *Lișița* (azi toate la Galeria Națională), Pinacoteca statului l-a prezentat publicului din nou pe Andreescu. Dintre cele trei opere, una singură — *Lișița* — purta o semnătură, dar apocrifă, fapt ignorat de falsificatori. Așa se face că aceasta — care contravine într-un mod foarte caracteristic iscăliturii autentice a lui Andreescu, prin parafa scurtă de la sfârșit, care îl transformă pe « u » în « y » — a servit ani și ani de-a rîndul ca model destinat falsurilor, accesul public la tablourile din Pinacoteca statului dovedindu-se cel mai comod pentru studierea semnăturii artistului.

Toate semnăturile false pe care le cunoaștem prezintă, la grade diferite, o scriere inhibată ; raportate la ansamblul contrafacerilor, asemănarea efectivă cu vreuna din iscăliturile autentice se întâlnește rar, și niciodată în cazul executării în pasta udă sau semiuscată.

Nu cunoaștem nici un fals « Andreescu » care reunește spontaneitatea și siguranța execuției cu tipicitatea motivului, cu coloritul și cu sentimentul andreescian, avînd în același timp o semnătură corespunzătoare artistului, în plus și executată cu penelul în pastă.

Considerații recapitulative

Recapitulînd principalele constatări pe care le-am prezentat observăm :

— *Cumpăna satului* este un tablou cu o vechime mai mare de cinci decenii, elogiat în repetate rînduri de critică.

— Motivul, compoziția, coloritul, lumina, perspectiva, spațiul și reprezentarea figurilor umane corespund modalității caracteristice lui Andreescu.

— Abaterile de la această modalitate — respectiv gradul ridicat de diluare a materiei colorante și, într-o măsură mai mică, spontaneitatea — cu caracter « alla prima » a execuției (ceea ce joacă un rol și în aspectul mai puțin construit al formelor) — nu prevalează prin efectul lor asupra notei specific andreesciene a tabloului și nu împieteză asupra evidentei sale asemănări cu operele, în special buzoiene, ale artistului.

— Stratul de verni care acoperă tabloul împiedică cercetarea mai aprofundată a facturii și coloritului.

— *Cumpăna satului* nu oferă elemente care s-o apropie de vreuna din categoriile de falsuri « Andreescu » pe care le cunoaștem și nici nu prezintă similitudini concludente cu vreun caz izolat.

★

CONCLUZIE

Tabloul *Cumpăna satului* a fost executat de pictorul Ioan Andreescu.

Avizul, din 13 februarie 1974, al
Laboratorului central de expertize cri-
minalistice al Ministerului Justiției
privind semnătura de pe tabloul
Cumpăna Satului

MINISTERUL JUSTIȚIEI
LABORATORUL CENTRAL
DE
EXPERTIZE CRIMINALISTICE
BUCUREȘTI

R A P O R T

DE

EXPERTIZĂ CRIMINALISTICĂ

NR. 61

din februarie 1974

Experți: Dr. Lucian Ionescu
Dr. Alexandru Buuș
Dr. Dumitru Sandu

Obiectul expertizei

Prin adresa nr. 193 din 5 februarie 1974 a Institutului de istoria artei se cere să se stabilească dacă semnătura de pe tabloul *Cumpăna satului* aparține pictorului Ioan Andreescu.

Materiale trimise spre expertizare

În vederea efectuării lucrării ni s-au pus la dispoziție următoarele:

- placa fotografică nr. 5258, format 13×18 cm, pe care este reprodus tabloul *Cumpăna satului*;
- o fotografie format 18×24 cm după semnătura de pe tabloul *Cumpăna satului*;
- 76 fotografii de semnături aparținând pictorului Ioan Andreescu de pe tablouri autentice;
- cinci scrisori originale, scrise și semnate de pictorul Ioan Andreescu, dintre care două datate 16 ianuarie 1880, una datată 18 aprilie 1880, una datată 14 iulie 1880 și una nedată, dar purtând mențiunea de primire 15 martie 1880;
- monografia « Andreescu » de Radu Bogdan, volumul I, Editura Meridiane, București, 1969(1970).

Obsevații preliminare

a) Pentru o deplină edificare și o justă interpretare a fotografiei semnăturii în discuție, în ziua de 11 februarie 1974 am studiat tabloul *Cumpăna satului* la Muzeul de artă al Republicii Socialiste

România, procedînd totodată la examinări microscopice. De asemenea, am analizat, în tezaurul muzeului, semnăturile de pe unele tablouri necontestate ale pictorului Ioan Andreescu, precum și de pe o serie de tablouri considerate ca fiind false.

b) Denumirile tablourilor ce vor fi utilizate în cuprinsul raportului corespund cu cele din catalogul critic, inedit, al operei lui Ioan Andreescu, întocmit de tov. Radu Bogdan, așa cum ne-au fost comunicate de autor.

c) Fotografiiile cu care este ilustrat prezentul raport reprezintă reproduceri ale fotocopiilor executate direct după semnăturile de pe tablouri.

Constatări

Examinînd tabloul *Cumpăna satului* ($37,5 \times 46$ cm) constatăm că este semnat în colțul de jos dreapta; din măsurătorile efectuate rezultă că semnătura are lungimea de 7,5 cm, litera incipientă este înaltă de 1,5 cm, iar parafa finală de 5 cm.

Crestele marginale proeminente ale trăsăturilor componente și striațiunile interioare ale acestora, reprezentînd urmele lăsate de penel, demonstrează că semnătura a fost executată în pastă, utilizîndu-se o vopsea de culoare roșie. În același sens pledează și combinarea culorii roșii cu culoarea alb-gălbue a fondului tabloului din porțiunea respectivă.

Pe de altă parte se remarcă spontaneitatea deosebită a gesturilor inscriptorii, precum și continuitatea acestora. Cu alte cuvinte, semnătura prezintă



Fig. 1. — Ioan Andreescu:
Cumpăna satului.



Fig. 2. — *Cumpăna satului.*
Detaliu cu semnătura
(mărimă narurală).



Fig. 3. — *Cumpăna satului*. Detaliu

o execuție naturală, extrem de dinamică și multă siguranță în mînuirea penelului. Nici una dintre trăsături nu este inutilă, fiecare dintre ele redînd — mai complet sau mai simplificat — anumite forme literale. Semnătura nu conține nici un indiciu de contrafacere, cum ar fi tremurături, nesiguranță, întreruperi neoportune, reluări, retușuri etc.

Examinînd semnăturile certe ale pictorului Ioan Andreescu constatăm că autorul utilizează pe tablouri trei procedee de semnare:

- semnături aplicate (cele mai frecvente);
- semnături zgîriate (*Cap de copil, Drumul satului*);
- semnături în pastă (*Natură moartă cu coș, șervet și legume, Tîrg în preajma Buzdului*).

Prin urmare, modalitatea de semnare directă în pasta neuscată a tabloului — prezentă la semnătura în discuție — nu este străină pictorului Ioan Andreescu.

Problema nu este lipsită de importanță pentru că, pe de o parte, reprezintă o deprindere grafo-tehnică care trebuie stabilită ca atare (și sub acest aspect există asemănare din moment ce Andreescu recurge la ea), iar pe de altă parte, semnarea în pastă are un specific care se repercutează mai ales asupra amplitudinii mișcărilor, respectiv asupra construcției semnelor grafice. În consecință, cele mai indicate semnături de comparație vor fi cele executate tot în pastă, ceea ce nu înseamnă că semnăturile de alt tip nu ar fi utile. Dimpotrivă, acestea oferă numeroase elemente privind structura literelor și a finalizării semnăturii în ciuda faptului că scrierea întreruptă (« tocată »), adoptată la multe semnături aplicate, poate crea o imagine de ansamblu aparent diferită.

În aceeași ordine de idei, trebuie subliniat că în problema care ne interesează un aport însemnat îl aduc și semnăturile obișnuite, adică executate cu cerneală pe hîrtie (scrisori), fiindu-le proprie trăsarea cursivă, întocmai ca la semnăturile în pastă.

Din cele de mai sus rezultă că semnăturile de comparație prezintă o variabilitate determinată de procedeul de executare folosit.

Pe lîngă acest fenomen, analiza unui număr mare de semnături aparținînd în mod necontestat pictorului Ioan Andreescu dovedește că sub raportul alcătuirii acestea nu se limitează la un model unic. Astfel, întîlnim semnături complete (« I. Andreescu »), unele reduse la nume (fără să fie precedate de majuscula « I »), altele cu numele abreviat la primele litere (cu și fără majuscula « I ») etc.

Pe de altă parte, variază morfologia literală, în semnăturile pictorului Ioan Andreescu apărînd majuscula « A » realizată în diverse feluri: caligrafică, tipografică și de tip minuscular, minuscula « d » caligrafică și gotică etc.; la fel variază forma și, mai ales, direcția, extrem de diversă, a parafei finale.

Semnătura de pe tabloul *Cumpăna satului* se încadrează în variabilitatea semnăturilor originale, fiind o semnătură prescurtată de forma « Andres » încheiată de asemenea printr-o parafă coborîtoare.

Este adevărat că la prima vedere lățimea trăsăturilor (5—7 mm) dă naștere unei imagini ce ar

putea fi socotită diferită de cea a semnăturilor de comparație (chiar față de cele din aceeași categorie, adică prescurtate). În realitate, această aparență generată de utilizarea unui penel mai mare nu afectează însăși alcătuirea semnăturii, care corespunde unora dintre modelele de semnătură ale pictorului Ioan Andreescu.

Un element de comparație important îl reprezintă orientarea semnăturilor, adică direcția liniei de bază a grafismului în raport cu orizontala.

Sub acest aspect reținem o completă concordanță, semnătura de pe tabloul *Cumpăna satului* și numeroase semnături provenind de la Andreescu fiind dirijate ascendent.

Mai mult decît atît, unghiul sub care semnăturile comparate « urcă » este similar, oscilînd în jurul valorii de 40°.

Deși amplasarea semnăturilor nu este direct legată de structura internă a grafismului, totuși ea constituie un element de apreciere, fiind în fond tot expresia unor anumite deprinderi grafice proprii semnatarului.

Or, în speță, semnătura în litigiu este situată, asemenea multor semnături de comparație, în colțul de jos dreapta. Desigur că acest fapt nu este deosebit de edificator, dat fiind că reprezintă în general locul de semnare al unor tablouri. Ceea ce ni se pare demn de luat în considerație este « ducerea » semnăturii pînă la marginea tabloului obicei prezent și în lucrările lui Andreescu, cum ar fi, de exemplu, *Stradă din Barbizon vara, Lan cu coșaci, Zambile în pahar, Ghiveci cu flori, Cioban cu oi, Tîrg de Drăgaică* etc. De remarcat că uneori — ca și la semnătura de pe tabloul *Cumpăna satului* — parafa aproape « iese » din cadru, de pildă în tablourile *La treierat* și *Cusătorese în pădure*.

Un capitol de seamă în cercetarea comparativă a semnăturilor îl constituie analiza construcțiilor literale și a particularităților acestora.

De la început trebuie precizat că execuția semnăturii în pastă și încă cu un penel lat ca la semnătura de pe tabloul *Cumpăna satului* atrage după sine o conturare mai puțin evidentă decît în cazul semnăturilor aplicate și, cu atît mai mult, a celor zgîriate sau realizate cu penița. Cu toate acestea, ceea ce se remarcă la semnătura de pe tabloul în discuție este tocmai faptul că prin mișcarea rapidă a penelului s-au sugerat perfect literele componente, mai ales în partea finală în care gradul de simplificare este mai accentuat.

Confruntînd semnătura de pe tabloul *Cumpăna satului* cu semnăturile de pe tablourile și scrisurile necontestate ale pictorului Ioan Andreescu constatăm totale asemănări, în sensul că în semnăturile de comparație regăsim absolut toate semnele din semnătura în litigiu, după cum urmează (a se vedea și indicațiile din planșa fotografică anexă):

— majuscula « A » este executată asemenea unei minuscule « a » caligrafice, cu ovalul și bastonata separat trasate; ca un detaliu semnificativ notăm deschiderea ovalului în partea superioară (ca în semnătura de pe tabloul *Pădure desfrunzită*);

— minuscula « n » este arcadată, cele două elemente fiind înclinate spre dreapta în special în variantele de scris mai rapide (semnăturile de pe scrisori);

— minuscula « d » evidențiază o construcție ce amintește de modelul gotic, adică ovalul este prelungit în sus, neexistând o depasantă superioară independentă; ca un element cu mare valoare individualizatoare, prin finețea execuției și caracterul lui neaparent, menționăm schimbarea de direcție a trăsăturii finale a minusculei « n » în locul de debut al minusculei « d », ceea ce dă naștere unui croșet;

— minuscula « r » începe din partea superioară a minusculei « d », care o precedează; deși în pastă, mișcarea de trasare a platoului — orientat descendent — este frântă în partea incipientă, detaliu pe care îl regăsim la semnăturile de pe scrisori; în plus, semnalăm asemănarea extremității inferioare rotunjite a minusculei « r » (a se vedea pentru comparație semnătura în pastă de pe tabloul *Natură moartă cu coș, șervet și legume*);

— minuscula « e » este redată printr-un simplu unghi cu vârful dirijat în sus, de tipul minusculelor « e » din tabloul *Pahar cu zambile*;

— minuscula « s » este simplificată, fiind redusă la o singură trăsătură executată de sus în jos și de la stînga spre dreapta, întocmai ca la semnăturile de pe tablouri ca *Natură moartă cu coș, șervet și legume*, *Trandafiri roz*, *Pahar cu zambile*, *Crap* etc.

În sfîrșit, parafa finală oferă de asemenea importante elemente comune în unele variante ale semnăturilor lui Andreescu și anume:

— orientarea oblic-descendentă spre dreapta;

— lungimea apreciabilă;

— faptul că este trasată independent de restul semnăturii, adică printr-o nouă punere a penelului după ce s-a executat minuscula « s »;

— începerea printr-o trăsătură ușor concavă reprezentînd, probabil, minuscula « c » (sau grupul literal « cu »);

— proeminența semicirculară spre dreapta, situată tot în partea de sus a parafei (a se vedea pentru comparație semnăturile de pe tablourile *Meri înfloriți*, *Stîna pe o culme de deal*, dar mai ales de pe tabloul *Trandafiri roz*).

Recapitulînd cele constatate, observăm că semnătura de pe tabloul *Cumpăna satului* se aseamănă cu semnăturile necontestate ale pictorului Ioan Andreescu atît în ce privește caracteristicile generale, cît și cele speciale.

Deosebirea de factură ce se înregistrează la prima vedere rezidă — așa după cum am arătat — în faptul că semnătura în discuție a fost realizată în pastă cu un penel gros, de unde supradimensiunea trăsăturilor componente.

Totalitatea asemănărilor relevate constituie, însă, un ansamblu grafic suficient de individual pentru a putea conchide cu certitudine că semnătura de pe tabloul în studiu aparține pictorului Ioan Andreescu.

★

Față de cele constatate mai sus, formulăm următoarea

Concluzie:

Semnătura de pe tabloul *Cumpăna satului* a fost executată de pictorul Ioan Andreescu.

	Dr. Lucian Ionescu
Experți:	Dr. Alexandru Buuș
	Dr. Dumitru Sandu

Fig. 4. — Semnături autentice ale pictorului Ioan Andreescu: a, Semnătura de pe tabloul *Cumpăna satului*; b, *Pădurea desfrunzită*; c, Scrisoare din 14 iulie 1880; d, *Natură moartă cu coș, șervet și legume*; e, *Trandafiri roz*; f, *Tîrg în preajma Buzăului*; g, *Pahar cu zambile*.

Probleme de ordin tehnic referitoare la tabloul Cumpăna satului, supuse de Institutul de istoria artei, la 5 februarie 1974, avizului de specialitate al Muzeului de artă al R.S.R.

1. Dacă cele patru semne (tuşe de culoare) interpretate de către unii istorici de artă din trecut ca formînd, sub semnătura din tablou a lui Andreescu, cifrele anului « 1880 », sînt parţial sau integral executate în pastă, ori parţial sau integral aplicate pe un strat de culoare anterior? (Cu specificarea situaţiei exacte a fiecărui semn).

2. Dacă culoarea cu care au fost executate cele patru semne este aceeaşi la fiecare din ele, iar în caz contrar în ce constau deosebirile?

3. Dacă culoarea vreunuia din cele patru semne se mai găseşte, identică, şi pe alte porţiuni ale pînzei pictate?

4. Dacă unul sau eventual mai multe accente

de culoare brună, aflate îndeosebi pe porţiunea dinspre marginea inferioară a tabloului, şi care privite cu ochiul liber lasă la prima vedere impresia unei posibile înrudiri cu culoarea unora dintre cele patru semne deja menţionate, justifică la o cercetare analitică amănunţită (pe baza instrumentelor de laborator) această impresie?

5. Dacă numai ultimele două din cele patru semne lasă (sau nu) impresia eventuală a unei date, şi în ce măsură această impresie este confirmată (sau nu) de o cercetare analitică amănunţită (pe baza instrumentelor de laborator)?

6. Dacă cele patru semne au fost executate toate cu acelaşi instrument, şi care anume? (cu specificarea tipului de penel şi părului respectiv).

ANEXA III

Avizul de specialitate al direcţiei Muzeului de artă al R.S.R., comunicat Institutului de istoria artei, la 25 februarie 1974, în legătură cu unele probleme referitoare la tabloul Cumpăna satului

1. Cele patru semne au fost trasate pe pasta încă proaspătă, probabil după ce lucrarea a fost semnată. Primele două sînt puse peste o zonă de pictură subţire, iar ultimele două peste o zonă împăstată puternic. Apoi, primele sînt puse cu o pensulă încărcată de culoare, în timp ce ultimele păstrează în structura lor striiaţiuni lăsate de pensulă.

2. Toate patru sînt de culoare brună, avînd aceeaşi calitate cromatică şi acelaşi amestec (cercetate la microscop).

3. Urme ale acestui brun există pe marginea de jos a semnăturii.

4. Nu pare să aibă legătură cu brunurile aflate pe latura inferioară a tabloului.

5. În ansamblu, cele patru semne de culoare pot fi interpretate ca o datăre.

6. Nu putem face precizările cerute.

Acestea sînt răspunsurile pe care le-am formulat pe baza documentelor rezultate dintr-o cercetare la microscop, fără a putea face — la acest stadiu — altfel de analize.

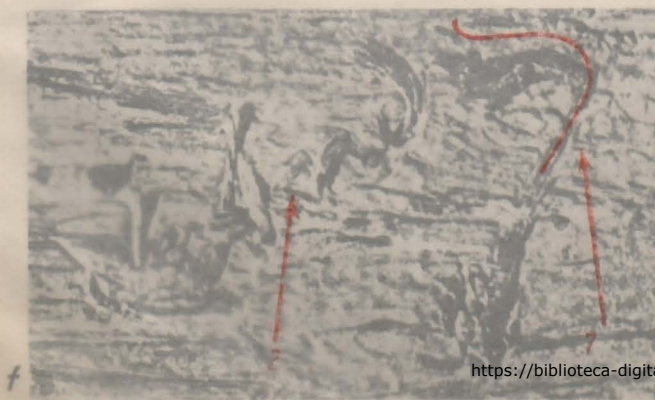
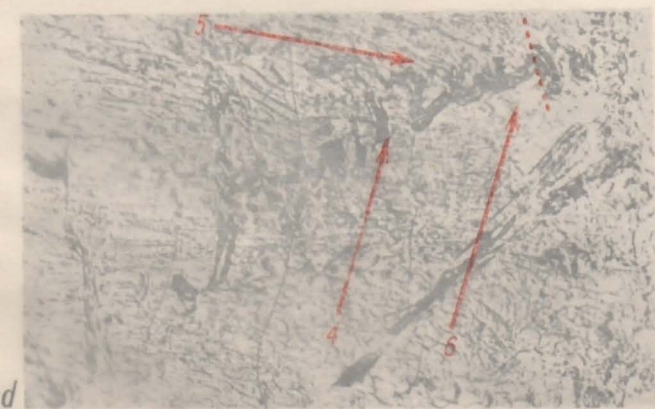
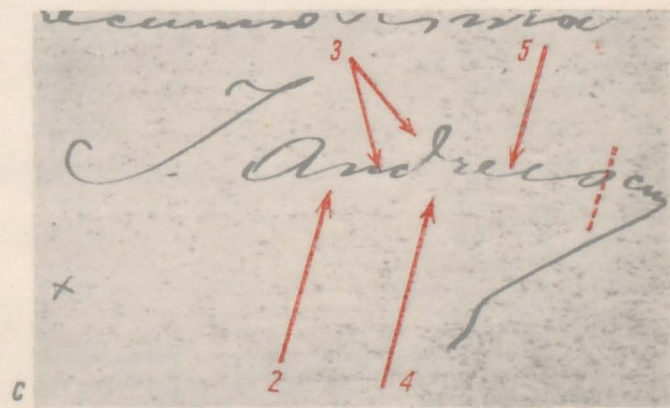
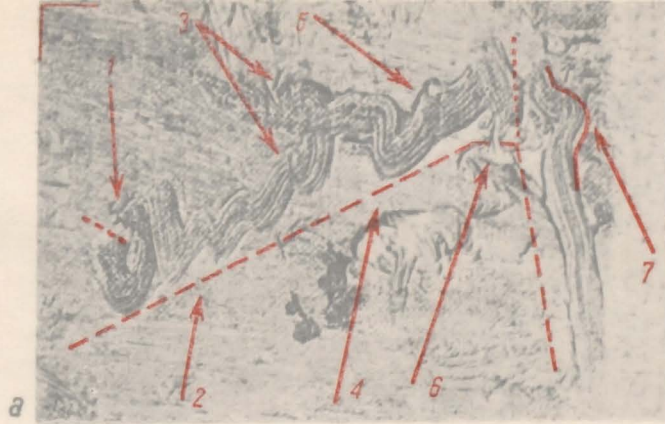
ANEXA IV

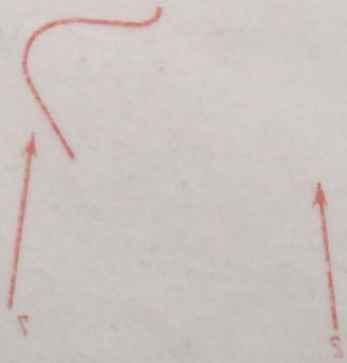
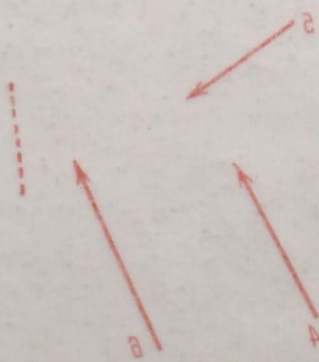
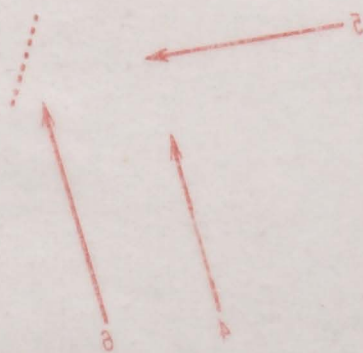
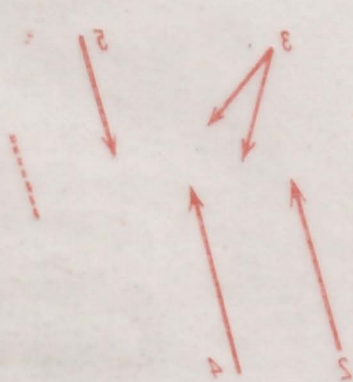
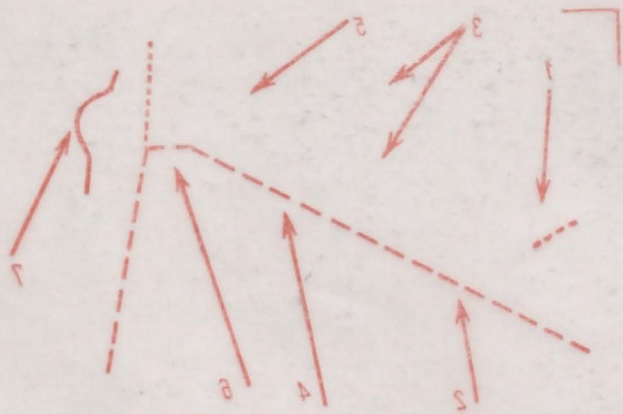
Adresa din 5 aprilie 1974, prin care Direcţia consulară din Ministerul Afacerilor Externe face cunoscută Muzeului de artă al Republicii Socialiste România repartizarea către acesta a tabloului Cumpăna satului, cu rugămintea de a-l trece în inventar

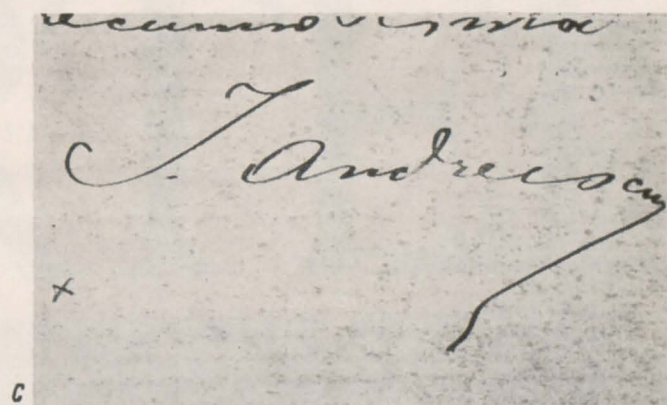
Urmare la adresa noastră nr. 08/1182 din 19 ianuarie 1974, vă rugăm să dispuneţi luarea de măsuri pentru ca tabloul intitulat *Cumpăna satului* ce aparţine pictorului român Ioan Andreescu, pus de noi la dispoziţia dv., pentru efectuarea unor expertize, să fie înregistrat în evidenţele bunurilor de valoare ale Muzeului de artă al Republicii Socialiste România, fără sarcini financiare din partea muzeului.

Anexăm o copie de pe raportul de expertiză grafologică a Institutului de criminalistică din cadrul Ministerului Justiţiei la acest tablou, pentru a fi inclus în dosarul operei respective.

Vă rugăm să ne confirmaţi primirea acestei adrese şi să ne comunicaţi sub ce număr a fost înregistrat tabloul în evidenţele Muzeului de artă al Republicii Socialiste România.







Extras din adresa din 23 mai 1974, prin care Muzeul de artă al Republicii Socialiste România răspunde Direcției consulare din Ministerul Afacerilor Externe, privitor la includerea tabloului Cumpăna satului în patrimoniul artistic al muzeului și la trecerea în inventar

Mulțumindu-vă pentru lucrare vă comunicăm că am făcut demersurile necesare includerii acesteia în patrimoniul artistic al muzeului, cerînd și

acordul forului nostru tutelar, Comitetul de cultură și educație socialistă al municipiului București, în acest sens.

ANEXA VI

Extras din adresa din 14 noiembrie 1974, prin care Direcția consulară din Ministerul Afacerilor Externe comunică Institutului de istoria artei inexistența unui document oficial din partea Muzeului de artă al Republicii Socialiste România, privind tabloul Cumpăna satului

Menționăm că pînă în prezent Muzeul de artă al Republicii Socialiste România nu ne-a trimis nici

un răspuns oficial cu privire la autenticitatea acestui tablou.

« ANDREESCU » ENTRE AUTHENTIQUE ET FAUX
— Méthodes de recherche et d'expertise, jadis et aujourd'hui —

RÉSUMÉ

Il s'agit de clarifier certains aspects concernant les méthodes mises en œuvre pour établir — dans le cas particulier d'Andreescu, mais aussi avec une portée plus générale — l'authenticité des tableaux. Il y a plus de 700 faux Andreescu connus par l'auteur, dont quelques dizaines dans des musées et collections publiques, par rapport aux quelques 250 peintures d'une authenticité hors de doute. C'est pourquoi le problème de la méthode et des rigueurs nécessaires à respecter pour atteindre à un résultat tant soi peu valable en matière d'expertise, recouvre aujourd'hui un intérêt incontestable. Dans le passé c'étaient surtout les peintres que l'on reconnaissait pour experts, sans que jamais leur compétence dépasse le savoir de manier le pinceau et, parfois, de restaurer une œuvre, et sans que presque jamais, leur conclusion soit le résultat d'une analyse et démonstration écrites. L'expertise se maintenait donc sur un plan purement empirique, alimenté d'ailleurs par une assez faible présence des tableaux authentiques d'Andreescu dans le domaine public, ce qui rendait encore plus difficile l'existence d'un horizon comparatif absolument nécessaire. On peut donc s'expliquer aisément l'impressionnante quantité d'erreurs qui caractérisent les authentications d'entre les deux guerres et même jusqu'à 1974. L'état actuel de la science n'a pas encore rendu possible une analyse qui pourrait se priver du facteur empirique, basée sur la pure impression rétinienne de l'expert. C'est pourquoi les méthodes actuelles doivent néanmoins faire appel à tous les moyens qui leurs restent accessibles tant à l'intérieur de l'investigation strictement technique, qu'en dehors de cette investigation, c'est-à-dire le domaine de l'histoire, de la philologie, parfois de la criminalistique même. Un exemple d'expertise récente, à propos d'un tableau d'Andreescu qu'on n'avait revu depuis plus de 50 ans, *Le Puits du village*, vient d'illustrer, partiellement, les opinions de l'auteur et démontrer, en même temps, le progrès assez substantiel, quoique encore insuffisant réalisé en matière d'expertise.

PICTURA ISTORICĂ, CRONICĂ ÎN SPIRITUL CONTEMPORANEITĂȚII*

de GHEORGHE COSMA

Simțul epopeii timpului prezent, trăirea vie și intensă în actualitate își găsesc împlinirea în cultivarea unor relații active ale contemporaneității cu spiritul progresist al epocilor trecute, marcate de acele momente relevante, memorabile, esențiale pentru ființarea caracterului inalienabil al fiecărui popor.

În procesul de angajare civică a culturii epocii noastre, atât de densă în evenimente revoluționare, arta este readusă în mijlocul cetății, menită să dezvolte comuniunea cu colectivitatea și năzuințele ei, ducând mai departe tradițiile umaniste, prin raportarea lor permanentă la cerințele spirituale ale omului civilizației socialiste.

Solicitată de marile năzuințe ale vremurilor noastre, arta tematică dobândește o pondere prioritară, în cadrul căreia pictura istorică, revenind în actualitate, își vedește capacitatea evocativă în rememorarea virtuților trecutului, din perspectiva ideilor contemporane. Astfel, după peste o jumătate de veac, pictura istorică — afirmată cu impetuozitate în secolul al XIX-lea — reîntră în conștiința unei epoci de elan constructiv care-și urmează cursul sub semnul major, bogat în semnificații, al umanismului socialist. Pictura istorică este reluată în epoca noastră din perspectiva unor ample acțiuni de reconsiderare a tradițiilor noastre sociale și culturale, de reconstituire pe criterii științifice, punându-se în evidență elementele care polarizează interesul față de caracterele de permanență ale conștiinței naționale, de demnitate și patriotism, de organicitate și coerență spirituală ce definesc biografia colectivă a poporului nostru, de-a lungul zbuciumatei sale istorii. Dar în dialogul ei cu trecutul, pictura istorică nu se mai limitează doar la sfera tematică tradițională, specifică veacului al XIX-lea, în care se pune accentul îndeosebi pe acele idei în măsură să contribuie la deșteptarea conștiinței poporului — unitate și independență națională —, ci abordează o arie problematică mult extinsă, incluzând un teritoriu vast din istoria luptelor sociale ale maselor/tărănești și ale mișcării proletariatului.

Astfel, imaginea trecutului se întregește cu noi zone de adânci semnificații ce oferă elemente de substanță progresistă, pictura istorică făcând în acest fel mai evidentă relația ei cu aspirațiile prezentului, în spiritul dezideratelor contemporane.

În altă ordine de idei, reîntrarea picturii istorice în fluxul artei contemporane repune și problema limbajului, a modalităților de expresie, a acordului cu spiritul înnoitor al epocii, problemă de ordin plastic care nu mai poate fi rezolvată și acceptată în termeni depășiți, tradiționaliști. Se știe că pictura istorică modernă în România a cunoscut o ascensiune în anumite momente progresiste și revoluționare, în etape istorice scurte, dar de maximă febrilitate patetică și de tensiune spirituală. În asemenea perioade efervescente de încordare și elan, ideile înaintate ale acestei epoci nu și-au găsit însă totdeauna corespondentul adecvat în modalitățile de expresie plastică. Pictorii revoluționari de la 1848, romantici ca tempe-

* Studiul de față are în vedere pictura istorică de șevalet contemporană, în etapa 1948—1964.

rament și aspirații, dar neavînd o suficientă experiență artistică, n-au reușit să investească operele lor cu forța unui limbaj de iradiere emoțională pe măsura înflăcăratelor lor idealuri sociale, umanitare și politice ¹.

Aman însuși, deși marchează progrese considerabile față de predecesorii săi, în ciuda perseverențelor sale eforturi de perfecționare a meșteșugului artistic, nu reușește decît în parte să treacă de litera și limitele limbajului academist, oferind pilda unei dramatice încercări de autodepășire, în admirabila lui tentativă de a conferi o expresie picturală fidelă ideilor sale patriotice ². Așadar, în compoziția istorică tradițională a veacului trecut, nu s-a putut evita disonanța dintre generozitatea ideilor, lansate cu avîntul romantic specific acelor momente de coloratură revoluționară, și soluțiile picturii de atelier de viziune academistă, care-i imprimă un caracter didactic și moralizator. Excepție fac doar Aman, în unele cazuri, dar îndeosebi Grigorescu, care a avut un aport substanțial în promovarea unei autentice viziuni moderne, eliberate de concepția finisării migăloase a meșteșugului tradiționalist conservator. Din păcate, Grigorescu nu are continuatori imediați pe calea deschisă de el picturii istorice, iar tentativa lui va rămîne un fenomen izolat în epocă.

Dar în pofida acestor carențe de limbaj, pictura istorică românească din secolul al XIX-lea marchează prima mare experiență de acest fel în arta noastră modernă, lăsînd drept pildă spiritul ei patriotic, atitudinea cetățenească de participare activă la cursul evenimentelor vremii, deplina afirmare a conștiinței mesajului artistic, elemente de ordin etic și civic care constituie suficiente puncte de apropiere cu dezideratele actuale ale picturii istorice.

Cînd se revine la pictura istorică, după o lungă perioadă de peste o jumătate de secol — vreme în care s-a produs o scădere aproape totală a interesului față de ea — artiștii sînt puși în fața a numeroase dificultăți ca urmare a lipsei de continuitate a genului, evidente în primul rînd în problema limbajului. În rezolvarea plastică a picturii istorice, complicațiile se amplifică și prin faptul că se pune problema inevitabilității figurării ca suport ilustrativ tematic, modalitate abandonată în mare măsură de arta europeană de după 1900 înapoi. Dar nevoia ilustrării (figurării) tematice a condus uneori și la raportarea exclusivă a picturii istorice la modalitățile de expresie ale secolului trecut, fără a se avea în vedere progresele generale ale limbajului picturii din prima parte a veacului nostru, impuse nu numai de cuceririle științei și tehnicii, dar și de evoluția mentalității și gustului public, a civilizației umane, în general.

După cum am arătat mai sus, dificultăți în materie de limbaj au existat și în pictura istorică din secolul trecut, vizibile în disonanța dintre idee și expresie plastică, limbajul fiind adeseori elementul conservator. Programul tematic lansat de epoca noastră s-a izbit adesea de dificultăți în transpunerea sa în imagine. Readoptarea unor formule desuete își găsește cu greu aderențe în arta noastră actuală, fără a mai satisface nici pictorii și nici chiar publicul, ale cărui exigențe se află în continuă modificare. În ultima jumătate de secol, marile « aventuri » ale artei moderne, prin care se proclamă primatul experimentului, al investigației și inovației, împinse pînă la exacerbare, vizează nu numai schimbările de conținut și de limbaj, dar și încercările de stabilire a unor noi raporturi între artă și societate. Reacția împotriva descriptivismului și narativismului de esență academistă, începută încă de impresioniști, a fost dusă pînă la abstracționism, cînd subiectul încetează de a fi un element acceptat și luat în considerare. Problema subiectului literar al operei plastice interesează însă nemijlocit lumea temelor picturii istorice. Celebra afirmație a lui Picasso că « nu există artă figurativă și artă nonfigurativă » este suficient de semnificativă. Marele pictor se întreba dacă forma pură a picturii moderne — oricît de revoluționară s-ar crede — nu

¹ Carențele de viziune și limbaj ale pictorilor pașoptiști se pot explica și prin faptul că pe de o parte, în anii de studii la Paris, Viena sau Roma (Tattarescu), ei n-au fost în contact nemijlocit cu reprezentanții de frunte ai romantismului european, iar pe de altă parte, scurta lor experiență n-a fost suficientă pentru a depăși limitele tradiționale.

² Formația în atelierele academiste ale lui Michel Martin Droling și François Picot nu-l împiedică pe Aman să tragă și unele învățăminte din opera unor mari artiști ca Velasquez, Salvator Rosa, Watteau, iar în domeniul picturii istorice, pentru care avea o deosebită atracție, să fie la curent cu realizările lui Horace Vernet, Paul Delaroche, Thomas Couture.



Fig. 1. — Gheorghe Labin, *Cloșca*, ulei pinză (1948).

este cumva un fel de a te instala confortabil în gratuitatea unei burgheze plăceri, în cel mai filistin decorativism³.

Referindu-se la conceptul realității în arta contemporană, Carlo Giulio Argan arată că « opera de artă figurativă realizează valori care trebuie să fie percepute. . . ». El susține că astăzi se reactualizează, cu o nouă semnificație, conceptul artei de imitație (mimesis), subliniind că atunci « când se construiește printr-un proces de investigație, avînd ca condiție un act de voință, «arta de imitație» devine un act de creație ». Dar el atrage atenția că

³ Cf. Andrei Pleșu, *Considerații asupra raportului dintre imagine și formă în artele plastice*, în SCIA, seria artă

plastică, t. 19, 1972, nr. 1, p. 89.

realitatea nu trebuie limitată la fragmente, deoarece în acest caz însăși cunoașterea, impulsul de a acționa sînt limitate. Prin depășirea fragmentului se descoperă semnul prin care se marchează prelungirea în timp și spațiu a semnului. Așadar, arta modernă caută semnul pe care-l reduce la cea mai riguroasă esențialitate semantică. Și Argan sugerează că « singurul realism care poate fi predicat artei este un realism moral, cuprinzînd în întregime problema creației artistice ca o intervenție în situație »⁴.

Astfel, Carlo Giulio Argan pledează pentru o accepție largă și nuanțată a conceptului de realism în arta contemporană, accepție ieșită din tiparele esteticii tradiționaliste, acordînd operei de artă figurative și realismului, în această accepție lărgită, creditul unor implicații de ordin moral și de finalitate socială. În felul acesta, ne apropiem de modalitățile de abordare a picturii istorice contemporane, a cărei problematică nu poate fi înțeleasă în complexitatea ei fără evaluarea elementelor de esență etică și de funcționalitate civică și socială. Pe de altă parte, pictura istorică nu poate fi considerată ca un capitol izolat, rupt de evoluția generală a picturii moderne, de cuceririle ei pe linie de concepție și limbaj. Afirmarea picturii istorice de după 1948 trebuie înțeleasă deci în funcție de tendințele cele mai actuale ale artei românești contemporane, în care își găsesc locul și ponderea tradițiile plastice naționale și universale în spiritul orientării umaniste a epocii noastre.

Evenimentele artistice prin care se consemnează primele încercări de reluare și actualizare a picturii noastre istorice contemporane sînt expozițiile « Flacăra » și « Anuala de stat » din 1948, manifestări artistice de răscruce în orientarea creației artistice și integrarea ei în fluxul marilor schimbări de profundă semnificație socială în viața țării noastre⁵. Printre artiștii care semnav o serie de portrete ale unor figuri istorice evocatoare, se detașau numele lui Jean Al. Steriadi, Camil Ressu, Iosif Iser, reprezentanți străluciți ai perioadei dintre cele două războaie mondiale, artiști în plină forță creatoare ca Lucian Grigorescu, Ștefan Constantinescu sau Gheorghe Labin⁶, remarcîndu-se în mod deosebit Alexandru Ciucurencu, autorul primelor compoziții istorice prin care se anunțau de fapt noile posibilități de abordare într-un limbaj modern a tematicii istorice. Este adevărat însă că, pentru început, în majoritatea cazurilor, artiștii s-au oprit doar la portret, preocuparea pentru compoziția istorică fiind sporită mai cu seamă după 1950, cînd aceasta devine o prezență tot mai substanțială în expozițiile anuale de stat.

Desigur, numărul mare de lucrări nu este un criteriu concludent de evaluare, cu atît mai mult în această etapă, dintre 1950 și 1957, în care de abia încep să se distingă unele tendințe ce se vor dezvolta ulterior. Chiar din primii ani ai acestei etape, se remarcă o serie de artiști ca Ștefan Constantinescu, Gheorghe Labin, Ștefan Szönyi, Zoltan Kovács, Brăduț Covaliu, Eugen Popa, care în compozițiile lor manifestau o predilecție pentru viziunea monumentală, sugerînd în perspectivă premisele picturii murale ce va cunoaște consacrarea după 1958 – 1960.

Pe de altă parte, se afirmă cu vigoare o pleiadă de artiști mai tineri sau absolvenți ai Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu », ca Virgil Almășan, Paul Gherasim, Marius Cilievici, Ion Sălișteanu, Traian Brădean, Ion Nicodim, dintre care unii au debutat cu remarcabile compoziții istorice, dovedind posibilități noi de interpretare a picturii istorice prin sugerarea unor soluții specifice sensibilității tradiționale autohtone, confirmate în anii ulteriori⁷.

Un alt grup de artiști, printre care am aminti pe Gavril Miklossy, Gheorghe Șaru, Titina Călugăru, Lidia Agricola, Mimi Șaraga-Maxy, Vitalie Nereuță, au încercat să ilustreze

⁴ Giulio Carlo Argan, *Căderea și salvarea artei moderne* (în rom. de George Lăzărescu), București, 1970, p. 104, 106, 110.

⁵ Catalogele expozițiilor: *Grupul plastic « Flacăra » al pictorilor și sculptorilor din U.S.A.S.Z.*, 11 – 25 aprilie 1948 (Săliile Fundației Dalles) și *Anuala de Stat a Artelor Plastice 1948* (Palatul din Piața Republicii). În prefața catalogului « Grupului Flacăra », Marcel Breslașu sublinia că « aproape unanimitatea pictorilor și sculptorilor, de la cei consacrați, pînă la debutanți, « sînt » dornici de a contribui prin efortul personal și prin cel colectiv la marile înnoiri de tematică și în

realizare, așa cum ele sînt dictate de imperativele transformărilor structurale ale țării, dar, în același timp, așa cum le dictează propria lor conștiință de artiști cetățeni » (p. 3).

⁶ În 1948, artiștii amintiți mai sus au realizat o serie de portrete ale unor figuri istorice: Horia, Cloșca și Crișan, Tudor Vladimirescu, Nicolae Bălcescu etc.

⁷ La Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu », se luase inițiativa, în perioada de după 1950, ca absolvenții să aleagă ca temă de diplomă și subiecte istorice, în vederea familiarizării tinerilor artiști cu marea compoziție tematică.



Fig. 2. — Alexandru Ciucurencu, *Ana Ipătescu la 1848*, ulei pînă (1948).

în ample compoziții anecdotice importante și ineditate momente din istoria proletariatului și lupta din ilegalitate a comuniștilor români. Însă puține dintre aceste vaste pînze, impresio-nante mai mult prin dimensiunile lor decît prin calitățile lor artistice, depășeau limitele unei picturi descriptive, festive, convenționale, autorii fiind depășiți de complexitatea și însemnătatea temelor⁸.

⁸ Referindu-se la pictura istorică (în *Arta plastică*, 1955, nr. 4, p. 16), Eugen Schileru remarcă marea număr de compoziții istorice care figurează în expoziții. El arată că promovarea compoziției istorice dovedește ideea necesității

de evocare a luptelor poporului. În același timp, sesiza că numai un procent destul de redus din aceste lucrări au șansa să rămână în istoria picturii românești.

Un loc aparte în evoluția picturii noastre istorice contemporane îl ocupă Alexandru Ciucurencu. Depășind cadrul mai intim al artei sale dinainte de 1948, Alexandru Ciucurencu este cel dintîi pictor care s-a încumetat să realizeze compoziții istorice cu mijloace exclusiv picturale, pledînd pentru o paletă luminoasă, prin care să se pună în valoare forța de sugestie și expresivitate a culorii. El își argumenta cu convingere poziția sa față de rolul culorii, referindu-se la doi mari și sensibili colorişti: « oare Van Gogh nu și-a exprimat dramatismul viziunii cu o paletă strălucitor de luminoasă? Oare Luchian n-a atins accente patetice în incandescența paletei sale?... Una din tendințele caracteristice ale epocii noastre pe tărîmul limbajului artistic este tocmai aceea de a acorda culorii aceeași putere de expresivitate pe care a atins-o desenul în trecut »⁹.

Fidel convingerilor sale artistice, chiar de la primele pînze, 30 Decembrie (Demonstrație în Piața Palatului) și Republica, inspirate din imediata actualitate a evenimentelor, Ciucurencu pune problema rezolvării compoziționale figurative cu mijloace exclusiv picturale¹⁰. El reușea să dea forță de expresivitate și vigoare formelor prin juxtapuneri cromatice, sugerînd, în același timp, o atmosferă generală de poezie picturală datorată unor treceri nuanțate de ton pe ton, obținute prin suprapuneri de culoare. În prima pînză surprindea atmosfera efervescentă a unuia dintre cele mai impresionante mitinguri populare, înțeleasă ca simbol al forței politice a poporului care-și manifesta voința într-un moment istoric hotărîtor. Opoziția dintre cele două lumi, total diferite, era sugerată compozițional prin două elemente contradictorii: silueta sumbră a statuii lui Carol I, pe de o parte, și masa uriașă a manifestanților în mișcare cu pancarte și drapele, pe de altă parte; concepută alegoric, compoziția Republica avea în jurul figurii dominante a femeii cu steagul un grup de cinci personaje cu sensuri simbolice bine definite, reprezentative pentru principalele categorii sociale.

Dar lucrarea prin care se impune de la început în pictura istorică românească contemporană este Ana Ipătescu, lucrare ce deschide, de fapt, un șir de compoziții istorice evocatoare ale unora dintre cele mai însemnate momente sociale și politice ale istoriei noastre moderne: Epilogul răzcoalelor – 1907, 13 Decembrie 1918, Doftana, Olga Bancic, 1 Mai liber și altele. În Ana Ipătescu, prins de spiritul revoluționar pe care îl trăiește, Alexandru Ciucurencu evocă cu patos una dintre figurile reprezentative ale revoluției de la 1848, luată drept simbol al conștiinței legăturii cu masele populare. Pornind de la ideea că Ana Ipătescu este exponenta năzuințelor populare, artistul găsește o soluție compozițională în care, deși figura centrală polarizează atenția, reușește să sugereze coeziunea morală dintre eroină și mase, subliniind de însăși dispunerea figurilor grupate monolitic în jurul eroinei¹¹. Grupajul desfășurat pe traseul unui arc de cerc, ce înconjură ca un nimb capul energic și voluntar al luptătoarei, simbolizează ideea de unitate sufletească, de adeziune desăvîrșită la apelul romantic al eroinei. Dacă ne-am hazarda să ne gîndim la soluția adoptată de Eugène Delacroix în Libertatea călăuzind poporul pe baricade, în care figura alegorică a femeii se detașează net și domină mulțimea, soluția lui Ciucurencu este mult mai apropiată de realitate istorică; desigur, trebuie avut în vedere că artistul nostru trăiește și în altă epocă, în care se produc mutații esențiale în optica istorică.

Dar nu mai puțin importantă este rezolvarea plastică a compoziției, prin care artistul demonstrează că se poate apela la resursele și forța de expresie a cromaticii, dar nu numai

⁹ Citatul este preluat din monografia Alexandru Ciucurencu, de George Oprescu, București, 1963.

¹⁰ Cf. Radu Bogdan, Două tablouri de Alexandru Ciucurencu închinat proclamării Republicii, în Arta plastică, 1957, nr. 6, p. 14. Autorul articolului semnalează importanța istorică a acestor două compoziții, realizate în 1948, poate singurele mărturii de epocă, care au fost expuse la « Flacăra », subliniind și faptul că Ciucurencu pune problema picturii istorice realizate cu mijloace exclusiv picturale, într-o viziune modernă. Din păcate, ambelor tablouri li s-a pierdut urma. « Ar fi de dorit să fie scoase la lumină,

pentru a-și găsi locul ce li se cuvine în Galeria Națională », sugera Radu Bogdan.

¹¹ Cf. George Oprescu, Alexandru Ciucurencu, București, 1963, p. 52. În analiza acestei lucrări se fac aprecieri judicioase, ca de pildă: « personajul central al compoziției, în jurul căruia se polarizează forțele coaliției populare anti-feudale, este Ana Ipătescu. Pe figura ei și în gesturile ei se ghicește o hotărîre de neînfînt. Energia ei impetuoasă, elanul ei izvorăsc din conștiința legăturii cu masele. <...> Pe fețele lor aspre, muncite, în ochii lor ce strălucesc de pasiune, tăbăcarii exprimă adeziunea lor completă, sigură de victorie, la îndemnul femeii din mijlocul lor ».



Fig. 3. — Ștefan Szönyi, *Tipografie ilegală*, ulei pânză (variantă cu două personaje, 1949).

pentru susținerea atmosferei de tensiune dramatică, ci și prin posibilitățile de construcție pe care le poate oferi culoarea. Tratarea largă și viguroasă în cuțit și pensulă, desfășurarea în planuri ample și bine construite pledează convingător în favoarea viziunii picturale a lui Ciucurencu, în care este evidentă unitatea organică dintre elementele de construcție și acorurile cromatice, capabilă să sugereze o emoție umană de mare intensitate.

În *Epilogul răzcoalelor* — 1907, coloritul dinamic, sugestiv, ampla variație de tonuri stinse exprimă poate cu și mai multă elocvență dramatismul situației, atmosfera sumbră, apăsătoare a scenei, a deznodământului tragic al evenimentelor. Răsculații, împinși la moarte, apăsați de destin, au expresii și atitudini de un zguduitoare dramatism; « prinși într-o lumină

rece de coșmar, expresivă prin armoniile neliniștitoare, se profilează monumental pe cerul dramatic »¹². Ciucurencu știe să-și pună în valoare virtuțile de subtil și sensibil colorist, subliniind atmosfera grea de intens dramatism printr-o gamă foarte nuanțată de griuri albastrii, reci, dezolante.

Sensibil la marile evenimente dramatice ale istoriei noastre moderne, Ciucurencu evocă și unele momente de eroism ale clasei muncitoare. « M-a preocupat mult și sfârșitul eroic al Olgăi Bancic, temă pe care am reluat-o pînă acum de două ori — își amintește artistul. — În această lucrare am vrut să înfățișez dîrzenia eroinei clasei muncitoare, conștientă de justetea cauzei pentru care face supremul sacrificiu în fața călăilor fasciști »¹³. Și pictorul pune în evidență dialogul de priviri în momentul în care tînăra luptătoare înfruntă cu demnitate, cu dispreț și revoltă pe ofițerul hitlerist. Atmosfera de grea și rece apăsare, de tensiune și de maximă încordare este susținută de gama de griuri întunecate ce imprimă acestei dramatice scene o tonalitate sumbră, dezolantă.

Tot astfel, în compoziția *13 Decembrie 1918*, Ciucurencu subliniază atitudinea dîrză a muncitorilor care nu abandonează lupta nici în fața gloanțelor reacțiunii, conștienți de dreptatea cauzei lor.

Dar, pe lîngă seria de compoziții inspirate din trecutul de luptă al poporului, artistul consemnează și evenimente de victorie, manifestări cu caracter festiv cum este pînza *1 Mai*, tratată în culori exuberante, calde, exprimînd atmosfera optimistă și entuziastă a acestei autentice serbări populare. « *1 Mai liber* — scria Eugen Schileru — este o irumpere de culoare și lumină, prin intermediul căreia artistul evocă explozia de bucurie a acestui moment istoric. Totul pare că se iscă din dominanta de verde care simbolizează însăși renașterea forțelor naturii, însăși această primăvară a libertății. Scandată de drapelele roșii larg desfășurate, compoziția aduce, în planurile irizate din fund, imaginea unui colț de oraș, cu poezia lui specifică »¹⁴.

Prin aportul lui Ciucurencu, pictura istorică românească înregistrează progrese substanțiale în sensul depășirii viziunii tradiționaliste și a adoptării unor soluții picturale moderne care își au obîrșia în asimilarea cuceririlor cromatice ale postimpresionismului european. Și după cum relatează el însuși, « noul conținut impune artistului și noi modalități de expresie, un limbaj nou care să-l reprezinte, să-l oglindească în esență. Nu putem ignora cuceririle Renașterii în domeniul picturii, care a introdus un element de bază al formei de exprimare — volumul, și nici aportul adus de impresionism, care a scos artistul în aer liber, în natură, îmbogățindu-i astfel paleta, care din bituminoasă, a devenit luminoasă, transparentă »¹⁵.

Pornind de la această înțelegere cuprinzătoare și nuanțată, Ciucurencu a sesizat cu luciditate învățămintele pe care le oferă constructivismul picturii lui Cézanne, viziunea decorativă umanizată a lui Matisse, știința simplificărilor expresive însoțită de la André Lothe, ceea ce i-au permis să opteze pentru o formulă de construcție prin culoare pe fundalul de sensibilitate specific românească. Experiența lui Ciucurencu n-a rămas izolată. Ea a devenit o preocupare esențială a generațiilor tinere, a unor elevi ai săi sau a celor apropiați ca sensibilitate cromatică și problematică plastică.

Printre cei care cultivă culoarea ca mijloc de expresie și emoție, ca element decisiv în pictura românească contemporană, pot fi amintiți: Virgil Almășanu, Paul Gherasim, Marius Cilievici, Constantin Piliuță, Ion Nicodim, Ion Bițan, Traian Brădean, Ion Sălișteanu, o întreagă pleiadă de artiști ce a adus un plus de vitalitate și prospețime a paletei picturii din ultimele două decenii.

Printre artiștii cei mai prolifici în domeniul picturii istorice contemporane este Gheorghe Labin, care debutase încă din 1939 cu pînza *Dragoș la vînătoare*. După 1950, el realizează o amplă suită de compoziții istorice, inspirate fie din epoci trecute, fie din evenimente contemporane, ca de pildă: *Moment din timpul insurecției armate* (1951), *Refuzul*

¹² Ion Frunzetti, 1907 în *plastica românească*, în *Contemporanul*, 1957, nr. 13, martie 29.

¹³ Alexandru Ciucurencu, *Pictura — un puternic instrument de educație a maselor*, în *Arta plastică*, 1961, nr. 2, p. 3.

¹⁴ Eugen Schileru, *Expoziția interregională de arte plastice București*, în *Arta plastică*, 1958, nr. 1, p. 11.

¹⁵ Alexandru Ciucurencu, *op. cit.*, p. 4.

soldaților din regimentul 21 infanterie de a trage în muncitorii greviști de la atelierele Grivița C. F. R., Răscoala marinarilor din portul Sulina, Ion Vodă cel Cumplit la Cahul (1953), Marea demonstrație de 1 Mai 1917 la Iași (1957), Ștefan cel Mare la Suceava (1959) sau fresca Eliberarea (1959) de la Casa de cultură maghiară « Petöfi Sandor » din București, enumerând doar câteva dintre pânzele lui cele mai importante, realizate în primul deceniu de după 1948.

Compoziția *Ion Vodă cel Cumplit la Cahul*¹⁶, pictată în 1953, este una dintre lucrările cele mai reprezentative ale artistului, prin care evocă figura neînfricatului voievod care izbutise în scurta sa domnie să cîștige adevărata totală a poporului în lupta pentru apărarea libertății Moldovei. Conceput într-o viziune decorativă, monumentală, tabloul îl înfățișează pe Ion Vodă între oștenii săi, înainte de a începe bătălia de lângă iezerul Cahulul. Grupul oștenilor încheagă un zid circular protector în jurul domnitorului, care domină scena cu figura lui impunătoare. Alături de Ion Vodă se detașează silueta unui oștean voinic care ține un scut cu stema Moldovei, ce poate fi luat drept simbol de mîndrie și dîrzenie, de atașament eroic pentru apărarea patriei și domnitorului său. Scena reprezintă un moment de așteptare, dar fără a fi o simplă înregistrare a unei imagini statice, sugerînd atmosfera de concentrare, de încordare a energiilor umane gata să se dezlănțuie parcă odată cu înseși forțele naturii. Artistul rezolvă plastic această stare de încordare, de dinamism reținut, atît prin atitudinea și gestica personajelor, cît și prin modul cum realizează fundalul peisajului pe care se desfășoară scena, dominat de cerul cu nori prevestitori de furtună, accentuînd astfel nota de dramatism, starea de tensiune dinaintea luptei. Prin această pînză de mari dimensiuni, Gheorghe Labin dovedește capacitatea de a rezolva cu ingeniozitate dispunerea figurilor într-o compoziție circulară bine echilibrată, ca și remarcabile cunoștințe de meșteșug în știința gradării planurilor, susținute cromatic într-o paletă sobră și adecvată. Doar câteva siluete de oșteni distonînd prin atitudini mai exuberante, puțin teatrale, ce ies din nota generală de sobrietate, scad întrucîtva unitatea compozițională a acestei lucrări, care de altfel reușește să pună în valoare ideea de coeziune morală, sentimentul de solidaritate dintre voievod și oștenii săi.

În alte compoziții, cum este, de pildă, *Marea demonstrație de 1 Mai 1917 la Iași*, deși încearcă să evoce atmosfera evenimentului și pitorescul locului, artistul rămîne subordonat în mai mare măsură laturii narrative a subiectului, pierzînd din forța de comunicare plastică și îndepărtîndu-se de soluțiile viziunii monumentale. Cam același lucru se petrece și cu pînză *Ștefan cel Mare la Suceava*, în care Gheorghe Labin pare copleșit de problemele documentării de epocă, fiind absorbit mai mult de reconstituirea conștiințioasă a scenei, oprindu-se la o suită de interesante portrete. Însă Gheorghe Labin va dovedi că n-a renunțat la vocația lui de monumentalist, așa cum o arată în fresca *Eliberarea*, de la Casa de cultură maghiară « Petöfi Sandor » din București (1958), dar și cu alte pânze istorice, realizate după 1960¹⁷.

Un alt artist care contribuie la lărgirea registrului preocupărilor tematice din pictura istorică contemporană este Ștefan Szönyi. Apropiat de mișcarea muncitorească, el se remarcă încă din anii războiului antihitlerist, cînd realizase o îndrăzneată frescă socială la școala de meserii din Timișoara. După 1948, Ștefan Szönyi se numără printre cei dintîi artiști care evocă figuri eroice de luptători comuniști în ilegalitate sau subiecte din mișcările sociale ale țărănimii (*Tipografie ilegală*, 1949, *Ecaterina Varga*, 1954, *Bobilna*, 1960, *Grivița* 1933, 1963), aderînd lucid și cu spirit de responsabilitate la problematica artistică militantă, contemporană.

El face parte dintre artiștii care acordă o mare atenție fazelor pregătitoare, făcînd numeroase studii de desen și apelînd la o bogată documentație pentru a conferi lucrărilor sale un plus de autenticitate. Plastic, artistul tinde către un laconism al expresiei, compoziți-

¹⁶ Maria Dumitrescu, în articolul *Unele aspecte ale picturii istorice* (*Arta plastică*, 1954, nr. 5, p. 4), apreciază compoziția *Ion Vodă cel Cumplit la Cahul* ca pe una dintre reușitele picturii noastre istorice contemporane și acordă

un spațiu larg analizei acestei lucrări.

¹⁷ Pictura murală a lui Gheorghe Labin va fi inclusă, ulterior, în alt studiu, în care ne vom referi la pictura istorică monumentală.



Fig. 4. — Gheorghe Labin, *Ion Vodă la Cahul*, ulei pînă (1953).

ile sale fiind cu puține personaje, dar studiate temeinic ca atitudine, mișcare, ca integrare psihologică în atmosfera tematică. *Tipografie ilegală*, tablou pictat în 1949, este un asemenea exemplu în care Szönyi se remarcă prin seriozitatea modului de abordare a unei teme noi. După o suită de desene pregătitoare, el reia tema în cîteva variante pentru a găsi soluția plastică cea mai adecvată, de maximă expresivitate a ideii. Compusă pe diagonală, într-un ritm ascendent, scena sugerează starea de activitate febrilă, de neliniște și grijă, spiritul de acțiune, specifice muncii din ilegalitate. Expresiile tipografilor sînt concentrate și voluntare, subliniate de gestică lor energetică și sigură, reliefîndu-se atmosfera de încordare psihologică, de altfel susținută și cromatic de paleta întunecoasă în care scapă doar cîteva accente de lumină pe chipurile oamenilor, spre a le descifra expresiile și atitudinile. Dar mai realizată ni se pare varianta în care artistul se oprește doar la două figuri, remarcabilă ca vervă și



Fig. 5. — Eugen Gîscă, *Horia și căpitanii săi*, ulei pînză (1955).

siguranță de execuție, în care libertatea și spontaneitatea tușei aduc un plus de prospețime și forță emoțională.

În *Ecaterina Varga*, evocă figura unei eroine, care asemenea Anei Ipătescu are un rol de seamă în acțiunile revoluționare din preajma anului 1848. *Doamna moșilor*, învăluită în aura legendară a conducătorilor populari, devine subiectul unui complex portret, de semnificație epică. În schițele preliminare, artistul caută să surprindă caracterul specific al unor tinere ardelence, cu trăsăturile lor energice și inteligență în priviri. Dar în tabloul definitiv Ștefan Szönyi încearcă să pună în evidență personalitatea eroinei, a acestei conducătoare a moșilor, înfățișată într-un moment de concentrare, când scrie una dintre jalbele țăranilor asupra prii către stăpînire. Tonalitatea închisă a încăperii modeste și cu puțină lumină subliniază cadrul dramatic, atmosfera sumbră, cu o notă de tristețe. Din punct de vedere plastic, însă, față de proiectele anterioare, pînza pierde mult din verva și spontaneitatea tușei și aceasta din cauza prea multor reveniri, a caracterului ei mai elaborat.

În ultimele lucrări, artistul își manifestă predilecția pentru compoziții monumentale, cum este de pildă fresca *Bobîlna* (1960), *Nu-i vom uita* (*Grivița* 1933), realizată în anul 1962, lucrare laconică, de evocare simbolică a jertfelor muncitorilor în lupta lor pentru libertate socială, precum și o serie de vitralii monumentale, foarte interesante ca experiențe, avînd ca temă glorificarea unor momente din istoria poporului nostru. Dar poate cea mai reușită dintre lucrările sale este *Chemare 1514*, compoziție pe două registre în care corelează în aceeași imagine elemente narrative și elemente cu semnificație simbolică. Jos este reprezentat un cadru real, peisajul cu grupurile de iobagi care se adună din văile munților, iar sus, femeia cu părul roșu aprins, involburat, care sugerează revolta, iar alături bărbatul care trage clopotul, chemînd la răscoală. Integrarea elementelor de succesiune narativă subliniază caracterul epic al lucrării, amploarea ei cu rezonanță istorică, iar elementele de simbol creează forța de

șoc, care frapază și captează atenția, amintind de soluția « Blickfang »-ului în afiș. Soluția compozițională este ingenioasă și modernă, cu reale sugestii pentru pictura noastră istorică contemporană.

Printre primii și cei mai cunoscuți autori de vaste compoziții epopeice în care se glorifică eroismul clasei muncitoare este Gavril Miklossy. El se dedicase compoziției istorice încă din 1940 (*Matias Rex între savași*), iar în 1942 executase scena, nu lipsită de semnificații sociale, *Matei Corvin silește pe nobili să muncească*, ca din 1948 să-și concentreze atenția îndeosebi asupra unor compoziții tematice (*Măsurarea pământului, Țăranii*, 1948, *Semnarea actului de constituire a G.A.C.*, 1950), aderînd cu spirit de responsabilitate și conștiință civică la tematica artei militante contemporane.

Lucrarea prin care devine foarte cunoscut și popular este *Grivița* 1933, realizată în 1952, compoziție analizată într-un studiu de către Radu Bogdan, în 1954¹⁸. Gavril Miklossy evocă în această vastă pînză unul dintre cele mai dramatice episoade din istoria mișcării noastre muncitorești: luptele muncitorilor ceferiști din timpul grevelor de la atelierele Grivița din București, în februarie 1933. Artistul pornește de la ideea reprezentării celor mai combative forțe revoluționare, muncitori și luptători comuniști, care-și manifestă conștiința politică înaintată și voința temerară, într-un moment de supremă încercare. Pentru reconstituirea acțiunii, a atmosferei de epocă, a locului, Gavril Miklossy a efectuat o minuțioasă și temeinică documentare. Cum era și firesc, această amplă compoziție a necesitat trecerea prin cîteva faze succesive, prin cîteva încercări în care artistul și-a pus complexe probleme pentru a găsi soluțiile cele mai elocvente, de reprezentare și evocare a evenimentelor culminante din timpul luptelor greviste.

Dacă în prima variantă artistul este preocupat de găsirea elementelor esențiale, de sugerare a mișcării mulțimii, a masei compacte, a dinamismului și elanului acțiunii, treptat își concentrează atenția, reducînd și cîmpul vizual al scenei, pentru a sublinia mai clar tipurile diferitelor categorii de muncitori și chiar ale unor elemente negative, strecurate printre greviști. În această imensă pînză, care a necesitat eforturi considerabile de execuție, Gavril Miklossy s-a străduit să sugereze dramatismul și eroismul acțiunii luptelor, în cadrul realist al atmosferei locului și anotimpului, subliniate de tonalitatea generală de roșu-violet și cenușiu, cromatică dominantă specifică atelierelor, ca și a efectelor de cenușiu și albastru ale luminii unei luni de iarnă. Privită din optica actuală, lucrarea impresionează mai cu seamă prin caracterul ei epic, narativ și poate am opta pentru soluțiile plastice din prima variantă, desigur cu rezervele semnalate încă de atunci de Radu Bogdan, deoarece execuția este mai picturală, mai spontană și cu o atmosferă generală mai închegată. În lucrări ulterioare, cum sînt *Lupta din Piața Avram Iancu din Arad* (1958) sau, îndeosebi, *Lupeni* 1929 (1959) și *Partizanii* (1961), artistul încearcă și alte soluții plastice în vederea exprimării unui plus de patos în evocarea evenimentelor.

Cum remarcam mai sus, începînd cu expozițiile de stat din 1952 și 1953 se înregistrează o creștere substanțială a subiectelor de semnificație istorică și socială, care capătă o firească amploare în cadrul compoziției tematice. Artiști ca Gheorghe Șaru, Titina Călugăru, Abody Nagy Bela, Mimi Șaraga-Maxy, Nicolae Popa, Vitalie Nereuță, Lidia Agricola consacră o serie de lucrări în special unor teme inspirate din trecutul de luptă al mișcării muncitorești, volumul picturii istorice fiind sporit prin aportul a tot mai numeroși artiști.

Însă abordarea unor asemenea lucrări se dovedește extrem de complexă. Ele presupun nu numai un efort de reconstituire a evenimentelor trecutului, de simplă ilustrare a lor, ci implică o înțelegere mai cuprinzătoare a fenomenului istoric, un efort de generalizare, capacitatea de a surprinde esențialul și de a comunica într-un limbaj plastic expresiv și convingător. Ciucurencu oferea în acest sens pilda unui efort admirabil de concentrare și detașare cînd

¹⁸ Radu Bogdan, *Grivița 1933*, tabloul lui Gabriel Miklossy, în SCIA, I, 1954, nr. 1-2, p. 115-127. Studiul lui Radu Bogdan cuprinde o analiză complexă, începînd cu semnificația istorică și ideologică a lucrării și urmînd etapele de creație de la faza de documentare și pînă la forma

definitivă. Pe lîngă sublinierea calităților tabloului, autorul semnală și unele scăderi, cum ar fi: insuficienta diferențiere a caracterelor eroilor, valoarea care nu pare a fi a unei scene în aer liber, ci de atelier, sau contradicția dintre perspectiva aeriană și cea lineară.



Fig. 6. — Alexandru Ciucurencu, *Epilogul răskoalei*, ulei pânză (1957).

trecea la realizarea tablourilor sale istorice, iar Gheorghe Labin, Ștefan Szönyi sau Gavril Miklossy nu făceau altceva decât că-și continue unele preocupări mai vechi în pictura istorică în consens cu cerințele contemporane. Se puna deci, cu acuitate, problema acumulării unei experiențe artistice, care nu putea fi ocolită mai cu seamă pentru un domeniu atît de pretențios cum este compoziția istorică. Din această cauză, o bună parte din tablourile istorice din primii ani de după 1950 au rămas la stadiul unor încercări ambițioase, dar inconsistente ca realizare artistică, mulți dintre autorii lor fiind depășiți de importanța și semnificația subiectelor. În felul acesta, teme de mare interes istoric și social care implică evenimente cu conflicte puternice și dramatice din lupta poporului erau prezentate în scene anecdotice,

reliefându-se doar latura lor narativă, exprimată adesea în forme greoaie, neutre și cu soluții plastice invariabile, monotone și neconvingătoare ¹⁹.

În asemenea lucrări se ignorau tocmai cerințele esențiale și elementare ale compoziției istorice, care nu mai era înțeleasă ca modalitate majoră de gândire și expresie plastică, fiind confundată în mod simplist cu nararea descriptivă a unor subiecte cu multe personaje, desfășurate și dispuse după anumite convenții și rețete în pânze de mari dimensiuni. Prezentarea enunțiativă, bazată mai mult pe procedee exterioare, neadâncite, nu putea susține amploarea tematică, ci conducea la un fals patos, la un prozaism eclectic, manierist. /

Prin expozițiile din 1952, 1953, mai apărea și o altă categorie de lucrări de tendință istorică, în care se acorda o importanță capitală reconstituirii cât mai exacte a faptelor istorice pe baza datelor și documentelor de epocă. Printre reprezentanții cei mai pasionați ai acestei tendințe, l-am putea aminti, în primul rând, pe Eugen Ispir, cu marele său tablou *Petru cel Mare refuză să-l predea turcilor pe Dimitrie Cantemir* (1953). În vederea executării acestui tablou, el a întreprins o scrupuloasă cercetare în arhive, muzee, biblioteci, atât pentru a stabili detalii de costume, obiceiuri sau portrete de epocă, cât și pentru a desluși sensul evenimentelor, în maniera unui veritabil istoric. Înaintea acestei lucrări, el realizase câteva zeci de compoziții miniaturale, pentru Muzeul din Suceava, ilustrând principalele momente din istoria Moldovei în timpul domniei lui Ștefan cel Mare.

În tabloul mai sus amintit, Eugen Ispir evocă episodul după lupta de la Stănilești (1711), când marele vizir îi cerea lui Petru cel Mare să-l predea pe Dimitrie Cantemir ca ostatec turcilor. Scena, desfășurată pe orizontală, este solemnă și statică, dominată de impunătoarea figură a țarului rus, eroul principal al tabloului. Dar este evident faptul că efortul artistului a fost concentrat asupra veridicității evenimentului, a prezentării laturii anecdotice, minuțios și foarte documentat reconstituite. Și, în pofida unei execuții îngrijite, a dispunerii logice și echilibrate a elementelor, lucrarea păstrează un caracter predominant narativ.

Pasionat de istoria Moldovei, Eugen Ispir expunea cu ocazia centenarului Unirii, în 1959, nu mai puțin de 17 lucrări, dintre care amintim *Cuza Vodă și Moș Ion Roată și Intrarea lui Cuza Vodă în București prin Bulevardul Colței* ²⁰. Ca și în celelalte lucrări, el se remarcă mai cu seamă printr-un inepuizabil spirit de investigație și o rară perseverență în reconstituirea și ilustrarea unor evenimente istorice.

Pe linia reconstituirii imaginii unor importante momente din istoria socială a răscoalelor țărănești, își mai aduc aportul o serie de artiști ardeleni și bănățeni, remarcabili ca probitate profesională. Dintre lucrările lor se pot aminti *Horia la Galde* (1955) și *Gheorghe Doja la Arad* (1956) de Lazăr Anton, în care dramatismul scenelor are și unele accente retorice, *Întâlnirea dintre Kossuth și Bălcescu* (1953) de Zoltan Kovacs, *Doja în fața Timișoarei* (1955) de Francisc Ferch, *Bobilna* (1958) de Bitay Zoltan, 1784, o compoziție gen fragment de friză de Petru Fejer, care îmbogățesc pictura istorică pe aceste teme ²¹.

¹⁹ Dintre lucrările artiștilor mai sus enumerați, doar puține reușesc să evoce artistic evenimentele. Majoritatea se limitează la o prezentare pur ilustrativă, descriptivă. Totuși, amintim câteva dintre ele, pentru a sublinia mai mult semnificația și importanța lor tematică: *Ilie Pintilie în închisoarea de la Doftana* (1952) de Gheorghe Șaru, *Miting de protest* (1952) și *Arestarea lui Fonagy* (1953) de Abody Nagy Bela, *O ședință ilegală* (1952) de Lidia Agricola, *Interogatorul* (1953) de Titina Călugăru, *Protestul muncitorilor de la Doftana pentru cucerirea drepturilor politice ale deținuților* (1953) de Vitalie Nereuță, *Confruntarea și Eliberarea unui lagăr de Mimi Șaraga-Maxy, Manifestație muncitorească la Iași în 1920 și Aspecte din grevele de la 1933* de Nicolae Popa, *Nu trageți! Episod 1906*, de Petre Marin Constantin și încă altele, semnate de Petru Fejer, Lidia Agricola și chiar unele lucrări mai slabe ale lui Gavril Miklossy.

²⁰ Expoziția dedicată centenarului Unirii, deschisă la sfârșitul lui ianuarie 1959, în sala « Nicolae Cristea », intru-

nea o serie de lucrări care evocau episoadele din timpul înfăptuirii Unirii (ca și o serie de peisaje din București, Iași și Focșani care amintesc de locurile unde s-au desfășurat evenimentele din 1859). Pe lângă Eugen Ispir, care expunea nu mai puțin de 17 lucrări în ulei și tempera, se mai remarcă și Dem Iordache cu câteva compoziții ca, de pildă: *Populația Iașului aclamă pe Cuza Vodă după alegeri*, *Mulțimea aclamă cortegiul Domnitorului Cuza*. Avându-se în vedere valoarea documentar-istorică a acestor lucrări, cea mai mare parte dintre ele au fost achiziționate de Muzeul Unirii din Iași.

²¹ Din categoria acestor tablouri istorice s-ar mai putea aminti *Răscoala lui Horia* (1953) de Honoriu Crețulescu, lucrare meșteșugărească, descriptivistă, *Șarja de la Prunaru* (1956) de Nicolae Mantu, scenă dinamică de bătaie, amintind totuși prea evident de Aman, *Vizita lui Petru cel Mare la Iași* (1957) de Eugen Ispir, tablou de mari dimensiuni, dar menținut în limitele unui ilustrativism static etc.

Tot în această categorie de subiecte se mai remarcă unele compoziții semnate de Eugen Gîscă sau de foarte tinerii, pe atunci, Ion Nicodim, Marius Cilievici și Ion Sălișteanu. Eugen Gîscă evocă într-un autentic portret de grup pe *Horia și căpitanii săi* adunați la o consfătuire într-o încăpere întunecoasă, cu atmosferă conspirativă. Artistul recurge la o schemă compozițională circulară pentru a sublinia coeziunea sufletească dintre Horia și colaboratorii săi, într-un moment de concentrare, când se luau hotărîri importante.

În lucrarea sa de diplomă, Ion Nicodim se angajează în execuția unei ample pînze cu caracter epopeic și cu o vădită intenție de monumentalitate, în care prezintă masa dominantă a iobagilor răsculați în frunte cu Horia, înainte de declanșarea revoltei. El se străduiește să pună în evidență unitatea și forța mulțimii într-o imagine în care-și pune probleme variate de expresie a personajelor din prim plan, de atitudine și ținută, de dispunere echilibrată și în același timp dinamică, pentru a sugera dramatismul reținut al acestui moment, dramatism susținut dealtfel și prin calitățile sale de colorist.

O altă lucrare, tot temă de diplomă, *Execuția lui Horia*, de Marius Cilievici, evocă sfîrșitul tragic al conducătorului moșilor, într-o amplă pînză în care tînărul artist vădea calități de subtil colorist și capacitate de sinteză, de o remarcabilă forță epică. Prin tonalitatea dezolantă de gri și violet se subliniază cu elocvență atmosfera grea și apăsătoare a acestei dramatice scene. Compoziția lui Marius Cilievici se remarcă printre cele mai reușite și promițătoare lucrări ale generației tinere formate imediat după 1950. El încercase, cu succes, să depășească stadiul de simplă redare, de veridicitate reportericească, trecînd la o fază superioară de simplificare, de sesizare a elementelor esențiale, folosind, după pilda lui Ciucurencu, forța de expresivitate afectivă a culorii în vederea sugerării tensiunii dramatice a scenei.

Prin semnificația ei socială, istoria răscoalelor țărănești a trezit un larg interes în conștiința artiștilor, constituind unul dintre capitolele cele mai bogat reprezentate în primul deceniu de la 1948 înapoi. Printre cele mai elocvente exemple în acest sens sînt tablourile lui Corneliu Baba, pe tema răscoalelor din 1907, a stării sociale a țărănimii exploatare, în general.

Prin singularitatea ei, opera lui Corneliu Baba a stîrnit reacții diverse, de la critici dintre cele mai favorabile și pînă la unele nedumeriri sau rezerve ce vizează mai cu seamă limbajul său pictural, care-l situează în sfera cultivării artei marilor clasici spanioli și olandezi din secolul al XVII-lea. Dar, poate că s-a sesizat mai puțin măsura în care opera lui Baba se înscrie și în spiritul tradițiilor umaniste ale picturii românești din prima jumătate a secolului nostru, dacă ne gîndim mai cu seamă la viziunea dramatică, la înțelegerea și adîncirea psihologică din compozițiile sociale pe teme țărănești, atît de evidente în unele pînze semnate de Luchian, Ressu, Ștefan Dimitrescu și chiar Șirato.

O lucrare din 1943, *Întoarcerea de la sapă*, pictată în planuri mari, decorative, cu un desen viguros, în contururi severe, îl apropie, fără îndoială, pe Baba de viziunea picturală a lui Ressu. Grupul monumental de țărani care pășesc gravi, adînciți în gîndurile existenței lor triste, ca într-un ritual, nu pot să nu amintească de unele tablouri pe teme asemănătoare ale lui Ressu sau Ștefan Dimitrescu. Și Baba aduce, cu elocvență, în centrul artei sale evocarea omului, fiind pasionat, înainte de toate, de explorarea psihologică, de viața lăuntrică a eroilor săi. Eugen Schileru observă că « frecventarea clasicilor, a marilor spanioli și a lui Rembrandt l-a făcut pe Corneliu Baba să simtă cît de imperativă a devenit, în pictură noastră, recîstigare dimensiunii psihologice și morale a portretului, cît de necesară a devenit oglindirea contemporanului nostru din lăuntru lui, în meandrele și complexitatea lui sufletească »²².

Această concentrare introspectivă, de o rară forță de penetrație psihologică, apare ca una dintre dominantele artei lui Baba, fapt ce explică deosebita lui vocație pentru portret, pentru prezentarea umanului, pentru încrederea acordată realității, de adînci semnificații morale. Tudor Vianu sublinia că « puțini alți artiști români au manifestat o cunoaștere la

²² Eugen Schileru, *Expoziția interregională de arte plastice București*, în *Arta plastică*, 1958, nr. 1, p. 10. În studiul *Contemporaneitatea piesei istorice originale (Viața românească*, 1968, nr. 10, p. 90–94), Ana Maria Popescu sesizează

tendința modernă, în drama istorică contemporană românească, de a apropia drama istorică de drama psihologică, de a stabili sau restabili adevărul istoric, urmărind cu insistență mișcările din conștiință.



Fig. 7. — Ștefan Szönyi, *Studiu pentru Bobîlna*, desen cărbune (1960).

fel de profundă, ca aceea a lui Baba, în legătură cu felul de a fi, de a se comporta, de a se grupa al sătenilor din epoca veche, cu natura sentimentelor și a gândurilor ce îi stăpînesc »²³.

Dealtfel artistul își arată în diverse prilejuri convingerea că « picturii îi rămîne domeniul superior al gîndirii plastice în care culoarea și forma sînt elemente dominante » și că esențială este « realizarea plastică prin care subiectul trebuie explicat și nu povestit. Narațiunea nu trebuie să constituie conținutul operei. . . Tabloul trebuie să sugereze mult și să descrie puțin »²⁴.

²³ Tudor Vianu, Corneliu Baba, pictor al omului, în *Arta plastică*, 1963, nr. 10–11, p. 548.

²⁴ Corneliu Baba, Note din carnetul unui pictor, în *Arta plastică*, 1961, nr. 2, p. 7, 8.

Atras de dramatismul vieții țăranilor din trecut, Corneliu Baba dedică un impresionant ciclu de opere răscoalelor din 1907. În 1952, cu prilejul expoziției comemorative I. L. Caragiale, el prezenta un *Triptic 1907*, o suită cu trei momente esențiale și evocatoare. În prima scenă se oprește la aspecte din viața grea a țăranilor, care trudeau în condiții primitive și de exploatare. În centru, pictează imaginea dezlănțuirii răscoalei; țăranii pornesc revoltați la luptă, folosind drept arme uneltele lor. Atmosfera sumbră și dramatică este sugerată de paleta sobră și gravă, dar cu o pensulație energică, avîntată, fără ezitări. Ultima scenă, de un zguduitor tragism, încheie suita cu figura monumentală a femeii îngrozite în fața cadavrului unui țăran, victima sîngeroasei represiuni. Studiul pentru compoziția 1907, expus la Anuala de stat din 1953, este o nouă variantă în care își pune problema unei scene de mase, mai degrabă a unei secvențe laconice din timpul răscoalei, pictată cu o pastă în contraste puternice de umbră și lumină și cu accente viguroase, expresive, ce potențează dramatismul acestui episod.

În cunoscutele sale pînze ulterioare, Corneliu Baba înfățișează familii de țărani în autentice portrete de grup, figuri în atitudini monumentale, proiectate pe fundalul unor vaste peisaje rurale, tratate în culori neutre, sumbre, cu o notă de severă singurătate. *Odihnă pe cîmp* (1954) este una dintre cele mai emoționante imagini din viața de trudă a țăranilor, în care artistul realizează o admirabilă analiză psihologică a spiritului solidarității și coeziunii morale a unei familii sărace de țărani, unite în lupta ei cu vitregiile destinului. Figura femeii din prim plan, a mamei și soției care vegheză, are o expresie dîră, voluntară, de mare încordare morală, dar în același timp nespuns de tristă, chinuită de griji și gînduri care-i alungă pînă și somnul. Corneliu Baba realizează o compoziție perfect unitară, cu o logică interioară impecabilă, magistrală prin simplitatea și laconismul mijloacelor sale picturale. Dialogul dintre efectele de lumină, cu iradiieri pe fețele celor trei figuri, și suprafețele închise, întunecate, din fundal, intensifică atmosfera de dramatism, de adîncire a trăirilor sufletești.

Asemănătoare ca viziune plastică, dar cu un plus de dramatism este compoziția *Țăranii (Întoarcerea de la cîmp, 1957)*, în care artistul sporește elocvența realismului său cu unele elemente de nuanță expresionistă, ce pot fi sesizate în portretizarea eroilor. Acum contururile sînt mai estompate, mai puțin ferme, în favoarea unor contraste mai eruptive între lumină și umbră. Mai cu seamă în ultimele compoziții, Corneliu Baba adîncește și nuanțează modalitățile de expresie realistă, de potențare a conflictelor lăuntrice, dezvăluind, cu o remarcabilă forță de generalizare, starea morală a unei întregi categorii sociale ce poate fi localizată istoric în perioada de la începutul secolului nostru.

Remarcabil desenator și portretist, Friedrich Bömches din Brașov are unele puncte de plecare asemănătoare cu ale lui Corneliu Baba, evidente în predilecția sa pentru limbajul tradițional clasic, în folosirea dialogului dintre umbră și lumină, în vederea susținerii unei atmosfere de tensiune dramatică, de pildă în compoziția *Iobagii*, episod eroic din istoria Brașovului, cînd cetatea a fost apărută de iobagi.

Cu prilejul semicentenarului răscoalelor din 1907, prin marea retrospectivă comemorativă din 1957 s-a dovedit mai mult ca niciodată largul interes și atașamentul artiștilor din trecut și prezent, atitudinea lor critică și militantă față de una dintre cele mai importante și dramatice stări sociale ale poporului nostru. Pe lîngă artiștii generațiilor trecute se remarcă o serie de pictori mai tineri în plină afirmare, ca Brăduț Covaliu, Eugen Popa, Ion Sălișteanu, Constantin Piliuță, Traian Brădean, Ion Bițan, Virgil Almășan, Marius Cilievici și încă alții ²⁵.

²⁵ În catalogul expoziției « 1907 », din 1957, figurează 225 de lucrări, dintre care: 65 de pictură, 36 de sculptură și 123 de grafică. Dintre cele 65 de lucrări de pictură, 44 sînt realizări contemporane. Restul de 21 de lucrări erau selecționate din opera lui Nicolae Grigorescu, Ioan Andreescu, Ștefan Luchian, Octav Băncilă, Camil Ressu și Nicolae Tonitza. Printre artiștii contemporani mai figurau: Aurel Anișiei (*Ajunul Răscoalei*), Iosif Bene (*Zbirul*), Aurelia Belicincu (*Ultimul drum*), Ana Ciucurencu (*În fața lor trec martirii*), Spiru Chintilă (*1907*), Eugen Ispir (*Bordeiele se răscoală*), Nicolae Mantu (*Incendierea unui conac, După*

răscoală, ambele datate 1957), Samuil Mütznier (*Orfana*, datată 1957), Lidia Nancuinschi (*După răscoală*), Rudolf Schweitzer-Cumpăna (1907), Grigore Spirescu (*Represiunea din 1907, Anul 1907*), Gheorghe Șaru (*Iobagul, Oropsii*). Am dat această situație, mai mult cu caracter statistic, pentru a oferi, atît cît poate să sugereze ea, o imagine a acestor ample expoziții de mare interes pentru pictura istorică contemporană. Dealtfel, în această expoziție se poate urmări continuitatea unei tradiții în tematica social-țăărănească, evidentă nu numai în pictură, ci și în capitolul foarte bogat și complex al graficii.



Fig. 8. — Ștefan Constantinescu, *Din trecutul de luptă*, proiect pentru Marea Adunare Națională.

Dar de la această expoziție nu se înregistrează numai un progres sub aspectul cantitativ, al volumului de lucrări, ci și o serie de reușite artistice, evidente în varietatea soluțiilor plastice. Infuzia de tinerețe aduce o notă de prospețime, de elan, ce se manifestă în spiritul unor încercări mai îndrăznețe și care vizează o arie mai largă de preocupări, de modalități de expresie, de comunicare a mesajului. Desigur, multe dintre aceste lucrări nu au încă amprenta maturității artistice, în sensul capacității de sinteză și generalizare, dar ele sugerează, totuși, unele direcții noi în compoziția istorică românească contemporană, prin efortul de depășire a narativismului enunțativ, prin adoptarea unor soluții mai sugestive, mai generoase și mai convingătoare. Se manifestă clar o tendință de evitare a formulelor retorice și convenționale, în favoarea unei exprimări sintetice, lapidare, către soluții plastice de semnificație simbolică, mai cuprinzătoare ca sens și mai eficiente ca finalitate artistică. În tripticul *Din primăvară pînă-n toamnă*, de pildă, Ion Nicodim încerca noi soluții de potențare a expresiei, apelînd la resursele sugestive ale culorii, roșul din fundal avînd rolul unui leitmotiv pentru evocarea dramatismului evenimentelor. În schimb, Constantin Piliuță reușește să pună în valoare o simplă secvență din timpul răscoalelor, căreia îi conferă semnificația unui tulburător adevăr de epocă. *Pălmașul*, cu chipul lui osos, aspru, îmbătrînit, apare ca unul dintre tipurile caracteristice ale țăranului răscolat, surprins în momentul cînd pătrunde în casa unui moșier, scenă care dezvăluie diferențele dintre două categorii sociale, cu contradicțiile și opozițiile respective. Constantin Piliuță realizează această lucrare cu o remarcabilă vervă de execuție, într-o linie laconică, în tușe libere, spontane, într-un stil direct, concis, vădînd reale virtuți de caracterizare psihologică.

În această expoziție, Gheorghe Șaru se remarcă prin structura desenului (*Oropsiții, Iobagul*), Ion Bițan prin ritmica ansamblului compoziției (*Represiunea din 1907*), Gheorghe Iacob cu o viziune mai decorativă, dar nu lipsită de înțelesuri psihologice și morale (*În drum spre conace, Orfani 1907*). Eugen Popa încerca unele soluții decorative cu elemente grafice, inspirate din arta mexicană, iar Brăduț Covaliu își manifestă predilecția pentru stilizări de esență decorativă, în structuri plastice dense și cu paletă aspră și sobră (*Și Ion a plecat*).

Dealtfel, în acei ani se fac tot mai simțite eforturile de a se ieși din impasul înțelegerii limitate a realismului din perioada imediată de după 1950, cînd descriptivismul imaginii era adeseori confundat cu «redarea veridică», iar convenționalismul limbajului era în ton cu didacticismul concepției. În această situație n-a întîrziat să apară în mod firesc reacția antimanieristă și împotriva unor limitări stilistice, care favorizează abordarea unei game mai variate și mai nuanțate de modalități de expresie.

Încercările de a găsi noi soluții stilistice sînt evidente în lucrările unor autori de cicluri (tripticuri), închinat răscoalei din 1907, ca de pildă colectivele formate din Lazăr Iacob, Marius Cilievici și Marin Iliescu, sau Virgil Almășan, Constantin Crăciun și Paul Gherasim, care redescoperă sursele tradițiilor decorative ale artei noastre populare sau medievale. Este o tendință de îmbogățire și înnoire a resurselor plastice, de a răspunde unei necesități de exprimare, în stare să transmită conținutul marilor idei ce animă epoca.

O serie de compoziții, realizate în 1958–1959, poartă amprenta acestor eforturi de a găsi soluții plastice mai apropiate de substanța lăuntrică a gândirii epocii, de integrarea în problematica contemporană. Printre autorii unor asemenea lucrări se pot aminti Virgil Almășan (*Manifestație antirăzboinică la Galați, 1916*), Mircea Ionescu (*Lupeni 1929*), Eugen Popa (*Gărzi muncitorești, 23 August 1944*), Marius Cilievici (*Pentru cauza clasei muncitoare*) sau Ion Gheorghiu (*Pentru puterea poporului, 23 August 1944*).

Diversificarea stilistică își va spune cuvîntul în anii ulteriori, în atacarea cu o vigoare sporită a marilor teme istorice. Noi generații de tineri contribuie la îmbogățirea registrului de expresie plastică, impunînd soluții noi în tendința către formule concentrate, cu valențe simbolice. Vladimir Șetran, Ion Stendl, Lia Szasz, Viorica Ilie, Sabin Bălașa, Constantin Nițescu sînt nume care se alătură în unitatea de crez și efort a mișcării noastre artistice, în ambianța stimulatorie a deceniului șapte.

RÉSUMÉ

L'auteur essaie de retracer l'évolution du genre historique à travers la peinture contemporaine en Roumanie, pendant une première étape (1948—1964), en tenant compte des caractéristiques de ce genre.

Après un laps de temps qui embrasse presque la moitié d'un siècle et pendant lequel le genre historique a été quasiment abandonné, le regain qu'il connût impliquait de nombreux et difficiles problèmes, surtout en ce qui concernait le langage et les modalités d'expression. Le moment 1948, point crucial dans la nouvelle orientation des arts plastiques en Roumanie, fournit l'occasion aux premiers essais d'un retour à ce genre. Parmi les artistes qui se remarquèrent à ce moment on cite Alexandru Ciucurencu, Ștefan Constantinescu, Ștefan Szönyi, Gheorghe Labin, Corneliu Baba, artistes ayant atteint leur pleine maturité créatrice. Les générations qui vinrent après — avec Brăduț Covaliu, Virgil Almășan, Paul Gherasim, Ion Sălișteanu, Constantin Piliuță, Ion Nicodim et d'autres — apportèrent leur contribution pour promouvoir le genre.

Au point de vue du contenu, la peinture historique comprend également les œuvres s'inspirant des mouvements sociaux; les révoltes des paysans et la lutte de la classe ouvrière.

L'intérêt des artistes pour ce genre devient de plus en plus évident et se reflète dans les importantes expositions qui lui furent consacrées, dont la plus importante fut celle organisée en 1957, à l'occasion du Demicentenaire des révoltes paysannes de 1907.

Après cette date, la peinture historique continue à enregistrer de nouveaux succès dans l'esprit des recherches générales de l'art roumain contemporain. L'exemple d'Alexandru Ciucurencu et de ses élèves, qui abordèrent des modalités d'expression nouvelles et des solutions intéressantes, portera ses fruits surtout après 1960.

TRANSFORMĂRI ÎN ARHITECTURA POPULARĂ ROMÂNEASCĂ (1945—1974)

de PAUL PETRESCU

Condiții istorice și sociale generale sud-estului european, dar avînd note particulare în spațiul carpato-danubian, au făcut ca pe teritoriul românesc să se perpetueze pînă în a doua jumătate a secolului al XX-lea străvechi tradiții ale construcțiilor țărănești. Procesul de dizolvare al acestor tradiții, unele din ele urcînd pînă în neolitic, a început, pentru anumite regiuni ale României, încă înainte de primul război mondial, dar el s-a accentuat mai ales în ultimele trei decenii, fiind marcat puternic în această perioadă de transformările determinate de socializarea mijloacelor de producție. România prezenta așadar cazul rar al unor tradiții arhaice supraviețuind pînă către sfîrșitul secolului al XX-lea, confruntate cu realitatea unui stat socialist.

Pentru viața și civilizația țărănească românească această realitate înseamnă schimbările legate, în primul rînd, de cooperativizarea agriculturii, iar în al doilea rînd de accelerarea ritmului urbanizării, implicînd contacte din ce în ce mai strînse și mai complexe între sat și oraș. Ambele procese au acționat convergent înspre noi structuri social-economice, reflectate atît în ceea ce se cheamă « peisajul agrar »¹ românesc, cît și în arhitectura populară, de la case și acareturi la biserici și instalații tehnice țărănești. Ca rezultat final, asistăm azi la înlocuirea dezvoltării spontane a organizării teritoriului rural pe baza unor reglementări izvorîte dintr-o lungă practică istorică prin ceea ce se cheamă acțiunea de sistematizare la scara întregii țări, precum și la tendința de a propune maselor rurale proiecte de case-tip în locul creației arhitectonice țărănești sau meșteșugărești, de caracter de asemenea « spontan », întemeiat pe respectarea diverselor tradiții locale. În această vastă desfășurare se întrepătrund firește elemente vechi, ce izbutesc, în virtutea continuării eficienței lor sociale, să se adapteze condițiilor schimbate, cu elemente noi ce reprezintă fie o dezvoltare a tradiției, fie apariții inedite în lumea rurală, impuse de producția industrială și de viața de tip urban.

În ceea ce privește « peisajul agrar » al României, este desigur inutil să reamintim trecerea de la suprafața peticită a ogoarelor țărănești (expresie devenită aproape tic gazetăresc) la întinderile mari ale ogoarelor cooperativizate. Această trecere înseamnă însă nu numai schimbarea modului de producție, ci și părăsirea unei îndelungi tradiții de cultivare a pămîntului, transpusă în domeniul juridic de acel drept consuetudinar numit « obiceiul pămîntului », avînd o sumă de reguli și de sancțiuni cuprinse într-un adevărat cod. Problematika acestui cod este foarte complexă și pasionantă în același timp, fiind destul să amintim că pe baza organizării teritoriale un sociolog rural de renume al lui Henri H. Stahl a reușit să emită ipoteza vechimii mai mari a hotarelor satești și a moșiilor moșnești decît însăși întemeierea statelor medievale românești. Același sociolog a determinat tipologia perimetrelor satești distingînd complexe de moșii « însurărite », de moșii « rotunde », procedee de împărțire agrimensurală prin « crăpare », « înfundare » sau prin

¹ André Meynier, *Les Paysages agraires*, Paris, 1958, p. 192.

« hântuşuri »², toată această terminologie juridică locală, românească, fiind expresia unei realităţi istorice de mare vechime. În peisaj această realitate se traducea prin panorama atît de caracteristică satului moşnenesc sau răzeşesc, cu moşia de formă dreptunghiulară, alungită, avînd « curele » înguste de cîţiva metri şi lungi de cîţiva kilometri, curele care « curgeau » de la un capăt la altul al moşiei, în așa fel încît fiecare neam şi fiecare familie să aibă proprietate în fiecare din părţile alcătuitoare ale moşiei: « din vatră, din cîmp, din pădure, din apă, de peste tot hotarul »³. Acest peisaj agrar imprima o anume organizare satului, schemei stradale şi în ultimă instanţă îşi puna pecetea şi asupra aspectelor de bază ale arhitecturii populare româneşti de veche tradiţie. Să spunem, de pildă, că în satele din Gorj, zonă de mare densitate moşnenească, casele sînt înşirate de-a lungul drumului, fiind aşezate pe « cureaua » neamului, drumul fiind de obicei pe firul văii, iar pe partea de deal a curelelor se aflau « pimiţele » din vii, remarcabile construcţii în lemn. Cu vremea aceste « pimiţe » (crame) au fost coborîte, de-a lungul curelei, în gospodăria din sat, dar acum treizeci-patruzeci de ani se puteau uşor distinge cele două linii de construcţii dintr-un sat ca Arcanii sau Bălăneştii, de pildă, una din linii fiind constituită de gospodăriile din vatra satului de pe vale, iar cealaltă de gospodăriile « dublete » din jurul pimiţelor de pe « dealul viilor ».

În acelaşi peisaj agrar tradiţional românesc îşi aveau locul « sălaşele » şi « conacele » mehedintene sau bănăţene din partea muntelui, constituind din punct de vedere arhitectonic tipuri de gospodării cu ocol întărit, așa cum se puteau întîlni acestea şi în ţinutul Branului, pe obcinele bucovinene, în Munţii Apuseni, pe valea Jiului transilvan sau în Țara Vrancei. Vechiul peisaj agrar mai cuprindea « închisorile » (locuri împrejmuite) pentru fineţe sau pentru cultura secarei (în zonele de agricultură montană) ori a cartofilor, după cum în cîmpiile din sudul, vestul şi estul ţării se aflau risipite « odăile » agricultorilor şi tîrlele sau cişlele ciobanilor. Evident că structura fărîmiţată a unui asemenea peisaj agrar a fost înlocuită în ultimul sfert de veac de imaginea unitară a marilor suprafeţe deţinute de cooperativele agricole de producţie şi de gospodăriile agricole de stat, acestea din urmă amplificînd prin comasare suprafeţele deţinute de vechile latifundii boiereşti. Dispariţia fragmentării teritoriului agricol a antrenat, fireşte, şi dispariţia unei serii întregi de construcţii rurale tradiţionale, ce-şi pierduseră raţiunea economică şi socială de a exista.

Un proces similar a avut loc şi la nivelul gospodăriei ţărăneşti, destinul acesteia urmînd, în ce priveşte arhitectura, pe cel al satului ca întreg. Construcţiunile anexe nu-şi aveau rostul într-o economie agrară întemeiată pe producţia colectivă. Cooperativele agricole de producţie au ridicat acareturi noi, de dimensiuni mari, folosind materiale şi tehnici de construcţie locale, dar şi unele de caracter industrial.

De unde gospodăria ţărănească era înainte o unitate de producţie prin definiţie, acum ea a devenit, de multe ori, doar o « reşedinţă » pentru timpul de odihnă şi timpul liber al muncitorilor agricoli, așa după cum numeroase sate din hinterlandul marilor oraşe industriale au devenit adevărate sate-dormitor pentru mulţimea navetiştilor industriali. Satul, în totalitatea lui, nu mai este însă doar reşedinţa muncitorilor agricoli, populaţia sa este azi mult mai diferenţiată, incluzînd un număr apreciabil de intelectuali şi de oameni activînd în sfera prestărilor de servicii, iar în numeroase cazuri adăpostind şi muncitori industriali, fie de la întreprinderile urbane, fie de la cele amplasate în mediul rural. Era firesc, în aceste condiţii, ca şi arhitectura satului să se transforme, în chip fundamental de multe ori. Casa din satul de azi nu mai este destinată să împlinească nevoile unei familii de agricultori, practicînd multă vreme o economie închisă, cu tendinţe autarhice, fiind înzestrată de aceea cu tot ce trebuia susţinerii vieţii în condiţiile unei producţii diferenţiate în ceea ce priveşte natura « mărfurilor »: cereale, legume, fructe, vin, carne, furaje, plus, deseori, produse meşteşugăreşti, de la piese de îmbrăcăminte (ţesături, cusături, cojoace, opinci) la piese de mobilier, unelte şi mijloace de transport. O întreagă epocă, de mare vechime, în cadrul căreia a înflorit ceea ce se cheamă arta populară şi odată cu

² Henri H. Stahl, *Contribuţii la studiul satelor devălmăşe româneşti*, vol. 1: *Confederaţii de ocol, structuri teri-*

toriale şi tehnici agricole, Bucureşti, 1958, p. 90.

³ *Ibidem*, p. 224.

ea și arhitectura populară, s-a încheiat. Ultimele ei pîlpîiri le trăim noi azi și, poate că, slab, ele vor mai dăinui pînă la sfîrșitul secolului al XX-lea. Să vedem, acum în pragul ultimului sfert de veac al secolului, ce s-a întîmplat cu arhitectura populară în acești ani de profunde transformări, anii de după cel de-al doilea război mondial. Ce s-a păstrat și ce s-a înnoit în tehnica și în materialele de construcție, în planul și organizarea interioară, în decorul casei țărănești românești. Relația dintre elementele vechi și cele noi este una de caracter complex, nefiind vorba de o schimbare liniară, de dispariția unora și de apariția altora, ci de o transformare dialectică în care deseori vechiul îmbracă doar formele noului, după cum noul persistă în a împlini, sub altă haină, funcții vechi.

Relația dialectică între vechi și nou este cu deosebire evidentă în domeniul *materiilor prime* folosite în arhitectura populară. Se știe că arhitectura populară românească este în primul rînd o arhitectură a lemnului, cele mai valoroase creații din acest domeniu fiind realizate în lemn de stejar sau de brad. Se știe însă ceva mai puțin că lemnul a stat la baza arhitecturii populare românești nu numai sub forma cununilor orizontale de birne, rotunde sau cioplite, ci și sub forma scheletului de furci îngropate în pămînt susținînd o carcasă de nuiel împletite, variantă a arhitecturii în lemn ce implică și folosirea din plin a unei alte materii prime importante, pămîntul. Tehnica cununilor orizontale de birne corespunde la ceea ce se cheamă în literatura de specialitate «Blockbau», iar tehnica nuielilor împletite și lipite ar constitui o variantă rudimentară, de început, a ceea ce se numește «Fachwerk», termen care, propriu-zis, în țara noastră și în tot sud-estul Europei ar corespunde tehnicii în «paiantă». Iată care este succesiunea în timp a acestor trei variante de construcții în lemn: cea mai veche tehnică, atestată de săpături arheologice pe teritoriul românesc încă din neolitic, este cea a nuielilor împletite și lipite cu pămînt; urmează tehnica cununilor orizontale de birne, de o vechime apreciabilă, dacă ne gîndim că așa au fost realizate multe din construcțiile dacice din munții Orăștiei; această tehnică, odată cu răspîndirea uneltelor de fier în mediul rural, a fost specifică evului mediu, ceea ce explică marea înflorire a arhitecturii de lemn populare românești înspre sfîrșitul epocii medievale, adică în secolele al XVII-lea, al XVIII-lea și al XIX-lea; pentru multe din zonele etnografice românești această tehnică a dăinuit și în secolul al XX-lea, uneori pînă în zilele noastre: Apuseni, Gorj, Maramureș, Vîlcea, Bucovina, Năsăud, trecîndu-se de la trunchiurile rotunde la birne cioplite. În ultimele două-trei decenii carcasa de birne lungi, încheiate la capete prin «cheotori», a fost înlocuită tot mai mult de așa-zisa construcție «în amnare» sau «în șoș», birne scurte prinse în stîlpi verticali cu uluc; aceasta este tehnica azi dominantă în zonele de munte: Bucovina, Neamț, Bran, Apuseni, Vîlcea.

În timp ce tehnica construcțiilor de birne dispare în anii noștri, cea a nuielilor împletite persistă, putînd fi socotită ca o a treia etapă a construcțiilor de lemn, în ordine cronologică. Iată, aici intervine sistemul de relații dialectice de care pomeneam mai sus: cea mai veche tehnică se dovedește a fi și cea mai recentă, în numeroase sate din Moldova, Dobrogea, cîmpia Munteniei și Olteniei, cîmpia din vestul Transilvaniei putînd fi întîlnite exemplare de case noi construite în această tehnică. Bineînțeles acum nu mai este vorba de furci de stejar îngropate în pămînt, ci de un schelet portant din lemn, cu stîlpi verticali înfipti în tălpi de lemn, pe care se prinde împletitura de nuiel.

Cel de-al doilea material de construcție, în ordinea importanței, este pămîntul, folosit fie în tehnica nuielilor împletite, în asociație deci cu lemnul, fie singur, sub forma pămîntului muiat amestecat cu paie, bătut cu maiul în cofraje de scîndură («ceamur»), fie sub forma chirpicilor, mari calupuri dreptunghiulare, uscate la soare. Folosit în construirea adăposturilor omenești încă din neolitic, pămîntul se dovedește a urma aceeași curbă de utilizare ca și nuiielele împletite: foarte vechi material de construcție, el este în același timp și unul care se mai folosește în mediul rural.

Alături de aceste materii prime vechi, arhitectura populară contemporană folosește însă din ce în ce mai mult cărămida. Procesul de înlocuire a lemnului și pămîntului cu cărămida este însă mult mai vechi decît s-ar părea la prima vedere. Într-adevăr există zone în țară în care cărămida apare masiv încă de acum un secol și mai bine, chiar în mediul rural, mai ales în construcțiile zise de «paiantă». Acesta este cazul Muscelului, Arge-

şului şi mai ales al Prahovei, Buzăului, Dîmboviţei. Este evidentă regresia lemnului ca material de construcţie în faţa cărămizii şi a pămîntului din simpla comparare a două statistici făcute, pentru Muntenia, la interval de circa o jumătate de secol: Pop Marţian la 1860 şi Leonida Colescu la 1912. Iată, alăturat, procentajele calculate⁴ pentru prezenţa lemnului la construcţiile din sate, pe judeţe:

	1860	1912
Argeş	97,3	74,0
Muscel	94,7	60,1
Dîmboviţa	96,6	21,3
Prahova	49,1	23,3
Buzău	19,4	10,1
Rîmnicul Sărat	42,9	5,2
Brăila	88,6	2,5
Ialomiţa	12,1	2,6
Ilfov	2,4	2,1
Vlaşca	92,4	3,6
Teleorman	33,4	37,8
Olt	88,8	59,9

În ciuda unor inadvertenţe pe care le punem pe seama nepreciziei criteriilor aplicate (ni se pare neverosimil procentajul Brăilei — 88,6 — şi cel al Ilfovului — 2,4 —, situaţia reală pîrîndu-ni-se exact inversă!), este limpede că lemnul este din ce în ce mai puţin folosit, dacă procesul de restrîngere a ariei sale a putut fi atît de pregnant marcat încă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Astăzi cărămida este unul din principalele materiale de construcţie folosite în mediul rural, alături de care apare şi cimentul, întrebuiţat atît la turnarea soclului în beton, cît şi la tencuieli, iar uneori chiar şi la realizarea decorului, de pildă a porţilor gospodăriilor. Din epoca recensămintelor citate mai sus pînă în anii de după cel de-al doilea război mondial, proporţia caselor cu pereţi de cărămidă n-a încetat să crească. În 1965, casele de la ţară aveau în 39% din cazuri⁵ pereţi de cărămidă; azi, în 1974, după un deceniu, sigur că mai mult de jumătate din casele ţărăneşti sînt de cărămidă. Acesta ni se pare a fi elementul fundamental nou în arhitectura populară contemporană, întrucît nu este vorba numai de schimbarea materialului de construcţie, ci de transformarea însăşi a « stilului » casei ţărăneşti româneşti, cu tot ce înseamnă aceasta ca plastică a volumetriei şi decorului.

O evoluţie asemănătoare, dar într-un ritm mai rapid, a avut loc şi în domeniul învelitorilor acoperişului ţărănesc. Cea mai veche învelitoare utilizată a fost cea de paie (de secară, grîu, in), care a premers fără îndoială celei de şindrilă nu numai la case, ci şi la bisericile de lemn. Ici şi colo, izolat, folosirea paielor ca învelitoare se mai întîlneşte azi în Munţii Apuseni, în Țara Lăpuşului, în Podişul Central Moldovenesc, iar martori sporadici apăreau pînă acum 10–20 de ani în sudul şi centrul Transilvaniei, în Muscel, în Vilcea. Răspîndirea şindrilei a fost aproape generală în secolul al XIX-lea, în aceeaşi perioadă stuful şi trestia fiind materialul corespunzător în zonele de baltă, numeroase în sudul şi vestul ţării, dar nelipsind nici în est. Țigla mare, cea « solzită » şi olanele rotunde au apărut, diferenţiat pe regiuni, încă de acum un veac, la fel ca şi tabla, care în anumite zone ale Olteniei, Munteniei şi Moldovei apare într-o proporţie surprinzător de mare încă de acum 100 de ani, marcînd, mai ales în Moldova, şi unele diferenţieri sociale: răzeşii îşi acopereau casa cu tablă. În 1965, în mediul rural se înregistrează 87,8% din case⁶ cu învelitori de Țiglă sau tablă, şi aceasta contribuind la transformarea puternică a aspectului arhitecturii populare româneşti.

⁴ Paul Stahl, *Vechi case şi biserici de lemn din Muntenia*, în S.C.I.A., X, 1963, 2, p. 31.

⁵ Arhitect Mircea Stancu, *Locuinţa individuală în arhitectura meşteşugdreasă din România*, teză de doctorat,

conducător ştiinţific: prof. dr. arh. Octav Doicescu, Institutul de arhitectură Ion Mincu, Bucureşti, 1971, p. 7 din rezumat.

⁶ *Ibidem*.

Am lăsat la urmă piatra ca material de construcție, pentru că poziția ei în arhitectura populară românească este singulară. Folosită în diferite moduri (de la bolovani enormi puși la colțurile caselor vechi la soclul de piatră de talie) și aproape în toată țara la realizarea fundației sau soclului, piatra devine material de construcție important în zona subcarpatică a Olteniei și Munteniei, alcătuind aproape totdeauna parterul caselor înalte, deseori avînd foișor, un parter rezultat adesea din rezolvarea diferențelor de nivel ale solului. Ca material de construcție a pereților, însă, piatra este folosită doar în circa 15 microzone, răspîndite în toată țara⁷, semnificativă părăindu-ne mai ales pentru ținutul de pe ambele maluri ale Mureșului, în dreptul Orăștiei, Sebeșului și Vințului, unde casa de piatră constituie regula și unde, lucru unic pe teritoriul românesc, și învelitoarea acoperișului este tot din piatră, sub forma de lespezi plate. În unele din microzone utilizarea pietrei la construirea pereților pare a avea o mare vechime, în altele este probabil că a început să fie folosită doar în secolul al XIX-lea. În arhitectura populară contemporană piatra este din ce în ce mai puțin folosită (excepție fac desigur fundațiile și soclurile).

Transformările spectaculoase petrecute în domeniul materialelor de construcție nu au un echivalent corespunzător în evoluția planurilor caselor țărănești în ce privește numărul încăperilor. În perioada 1960 – 1965, proporția caselor cu două camere construite din fonduri proprii în mediul rural este de 46%, procentajul menținîndu-se sensibil la fel în fiecare din cei șase ani înregistrați. Creșteri apreciable se semnalează la casele cu trei camere (de la 16,2% în 1960 la 32,0% în 1965) și la cele cu patru camere (de la 3,9% în 1960 la 10,6% în 1965), dar, în ansamblu, numărul acestor case cu 3 și 4 camere este redus. Majoritatea caselor țărănești continuă să aibă două camere cu o tindă.

Ultima statistică, publicată în 1972, arătînd cifrele pe întreaga țară, incluzînd deci mediul urban și mediul rural, oglindesc această tendință. Tabelul 157, publicat în *Anuarul statistic al Republicii Socialiste România* pe anul 1972, la p. 364 – 365, totalizează locuințele construite din: A. Fondurile populației cu sprijinul statului, B. Fondurile statului și ale organizațiilor cooperatiste, C. Fondurile proprii ale populației, indicînd « Gruparea locuințelor date în folosință, după numărul camerelor de locuit ».

	1965	1971
Total	121 015	150 207
	100,0%	100,0%
Cu o cameră	16 460	16 972
	13,6%	11,3%
Cu două camere	61 790	81 694
	51,1%	54,4%
Cu trei camere și peste	42 765	51 541
	35,3%	34,3%

Se observă că locuința cu o singură cameră a marcat o scădere în 1971. În același timp, locuințele cu trei camere au marcat o creștere, care la locuințele cu două camere este susținută, ele constituind și azi mai mult de jumătate din tot ce se construiește în țară.

Este evident că, pornind de la această realitate a stabilității, în general, a numărului de încăperi, nu poate fi vorba de transformări notabile a schemei de plan. Planul caselor țărănești românești păstrează unele dintre vechile tradiții ale locuinței dezvoltate pe teritoriul românesc încă din neolitic, cum ar fi prezența nelipsită a prispei, uneori chiar de tipul prispei parțiale de caracter arhaic. Cu toate acestea se cuvine să observăm că anumite elemente de plan tind să se transforme. Astfel « aplecătorile », prezente pe o mare arie a sudului Moldovei, a Dobrogei, sudului Munteniei, frecvente între 1900 și 1960, încep să dispară, persistînd numai acolo unde ele constituiau o posibilitate de mărire a spațiului locuibil. Tot așa vechiul foișor, așezat deasupra gîrliciului pivniței, dispare, funcția lui transformîndu-se din loc de ședere și de lucru chiar în loc de trecere. În ce privește funcțiile încăperilor trebuie notată tendința de transformare a multifuncționalității în specializare de funcții pe încăperi, deși, de pildă,

⁷ Paul Petrescu, *Arhitectura țărănească de piatră din România*, în S.C.I.A., seria Artă plastică, 20, 1973, 2, p. 29.

vechiul rol al tinzii (încăpere de gătit, dar și cameră de locuit permanent) pare a fi luat de « bucătăria » apărută în cuprinsul caselor noi, bucătărie în care se gătește, dar în care se și doarme. La un procent crescând de case se poate înregistra și apariția unor încăperi specializate de tip modern, ca « dormitor » sau « salonul-sufragerie », dar aceste încăperi rămân încă multă vreme nefolosite ca atare, avînd doar o funcție reprezentativă și jucînd, multiplicat, rolul fostei « case curate » sau al « casei frumoase ».

Transformări notabile se înregistrează în parametrii igienici ai casei țărănești: înălțimea încăperilor crește de la 1,80–2,0 m la 2,50–3 m; dimensiunile ușilor și ferestrelor sînt mult mai mari la casele noi, lumina, soarele pătrunzînd în toate încăperile; în sfîrșit, transformarea cea mai importantă este legată de dispariția aproape completă a vechiului sistem de încălzit și gătit, mare și greoi, ocupînd cîteodată un sfert din suprafața camerei de locuit; pitoreștile vetre deschise oltenesti, ca și frumoasele cuptoare și hornuri moldovenești, băburele și camițele din Transilvania, sobele cu coloane din Țara Vrancei aproape toate au dispărut, locul lor fiind luat de plite metalice, în jurul marilor orașe, de aragaze. Odată cu rezolvarea mării probleme a luminatului, electricitatea intrată în casele țărănești a determinat și pătrunderea aparatelor de radio și a televizoarelor, iar în proporție evident mai mică a frigiderelor, mașinilor de spălat și mașinilor de călcat. Echipamentul tehnic al casei țărănești a marcat prin aceasta un spor de calitate căruia îi va urma, în viitor, și un spor de cantitate.

Ca organizare a interiorului trebuie să notăm și dispariția vechiului mobilier, uneori fix, ca în Munții Apuseni sau Bucovina, lucrat de meșteșugari din sate specializate, fiind înlocuit cu mobilă de fabrică. În același timp trebuie remarcată persistența textilelor, abundente, în decorarea interiorului țărănesc. Calitatea lor se schimbă, ca și tehnicile în care sînt lucrate, scoarțele, de pildă, fiind din ce în ce mai rare, dar aplecarea spre împodobire cu țesături și cusături se menține. Uneori în decorul interior intervin și elemente de kitsch împrumutate gustului suburban și vehiculate de înlesnirea transportului internațional, așa cum poate fi constatat în cazul textilelor de fabrică, importate din Levant, dar și din Occident, cu scene exotice, palmieri, cămile, seraiuri sau mori olandeze. Toate acestea pun desigur problema gustului și a educației estetice a maselor, problemă ce depășește aria noastră de preocupări în cazul de față, dar care ilustrează puterea de pătrundere a urîtului și grotescului de mahala în locul lăsat liber de o tradiție a frumosului ce inevitabil dispare ca urmare a dispariției condițiilor social-istorice corespunzătoare acelei tradiții.

Din punctul de vedere al *elevației*, casele țărănești românești se împărțeau în trei mari categorii în secolul al XIX-lea și prima jumătate a secolului al XX-lea: a) casele pe jumătate îngropate în pămînt, b) casele cu un singur nivel, c) casele cu etaj. Primele două categorii au coexistat secole, dacă nu milenii, ambele fiind prezente în cele mai vechi straturi de locuire a pămîntului românesc, după cum dovedesc săpăturile arheologice. Puterea de dăinuire a celor două tipuri de locuință constituie, în același timp, una din dovezile importante ale continuității neîntrerupte a populației românești urmînd celei a înaintașilor, pe teritoriul de formare și dezvoltare a poporului român. Foarte interesantă ca tip de locuință, casa pe jumătate îngropată era o casă de lemn de stejar masiv, cioplit cu măiestrie, împodobit cu un decor în care elemente magice și simbolice erau nelipsite. Ea a supraviețuit în cîmpia Dunării, cam între Porțile de Fier și vărsarea Argeșului, pînă în deceniul al șaselea al secolului al XX-lea, cînd poate fi notată totala ei dispariție. Dealtfel aceste locuințe nu erau simple bordeie săpate în pămînt, ci construcții mari de lemn, avînd de la patru pînă la șase-șapte încăperi, exprimînd nu sărăcia locuitorilor (unii aveau 20–40 hectare de pămînt din cel mai roditor), ci persistența impresionantă a unei străvechi tradiții păstrate în condițiile istorice specifice Țării Românești. Procesul de dispariție a caselor pe jumătate îngropate, început încă înainte de primul război mondial, a continuat în perioada interbelică într-un ritm accelerat și s-a desăvîrșit în ultimele trei decenii.

În momentul de față deci, casa țărănească românească se prezintă fie ca locuință-parter, fie ca locuință cu etaj. Să notăm însă că locuința cu etaj este o apariție relativ recentă în lumea țărănească românească, epoca ei de înflorire constituind-o a doua jumătate a secolului al XIX-lea și prima jumătate a celui de al XX-lea. Replică a casei înalte boierești, negus-

torești și mănăstirești, casa cu etaj țărănescă a împrumutat deseori și caracterul de întărire al acestora, caracter ce apare aproape cu exclusivitate în Oltenia și Muntenia (dealtfel zona de maximă extensiune a casei cu etaj), am spus aproape, pentru că același lucru se poate constata, e drept într-o măsură ceva mai mică, și la casele cu etaj din Hunedoara, ținut de puternică iradiație, sau mai bine-zis de continuitate a unei aceleiași tradiții unitare țărănești. Acestea sînt cele două grupe de case cu etaj țărănești vechi din România. Lor li se adaugă în secolul al XX-lea, mai ales după primul război mondial, grupa caselor cu etaj, de altă factură, din Bucovina și, mai puțin, din Maramureș. Panorama contemporană a casei cu etaj țărănești este întrucîtva schimbată: în Oltenia și Muntenia asistăm la o regresie a casei cu etaj, în timp ce în nordul țării, precum și în sudul Transilvaniei și pe culoarul de legătură al Branului poate fi observată o întărire a prezenței sale.

Din cele spuse rezultă că, din punctul de vedere al elevației, ne aflăm azi în fața unui proces de uniformizare, prin dispariția completă a casei pe jumătate îngropate și prin micșorarea, în general, a frecvenței casei cu etaj.

Legat strîns de materia primă folosită și suferind, el în primul rînd, impactul puternic al urbanizării, decorul casei țărănești este în plină și fundamentală transformare. Privit în mare, *decorul* casei țărănești românești s-a organizat în cursul timpului în trei structuri de bază, corespunzînd la trei intervale de timp, desfășurate rapid în ultima sută de ani: *prima structură* era reprezentată de asocierea, în diverse zone, a lemnului cioplit, a stucaturii de tip arhaic și a culorii albe a pereților văruiți; aceasta a constituit sistemul decorativ al caselor românești pe o întinsă perioadă istorică, decurgînd din tradițiile ornamentale arhaice ale artei populare românești; lemnul cioplit al stîlpilor, cosorabelor, porților din Gorj, Maramureș, Ciuc, Bucovina, Vilcea, Mehedinți, Buzău, Vrancea constituie gloria colecțiilor muzeelor etnografice și de artă populară, după cum vechea stucatură albă sau policromă din Muntenia – Ilfov, Teleorman, Dîmbovița, Prahova, Muscel, – prea puțin studiată pînă acum, reprezintă moștenirea străveche a unei gândiri artistice de mare rafinament. Împreună cu fondul alb al pereților văruiți, lemnul cioplit și stucatura veche constituie sistemul «clasic», am spune, al decorului arhitectonic românesc, clasicism ce a supraviețuit, diferențiat pe zone, pînă în prima jumătate a secolului al XX-lea, astăzi fiind aproape total dispărut, cercetătorii găsindu-l doar ici și colo sub forma unor «martori» etnografici din ce în ce mai izolați și mai rari.

Încă dinainte de primul război mondial a început să se constituie și să se extindă, teritorial vorbind, cea de *a doua structură* decorativă a casei țărănești românești, alcătuită din scînduri de lemn traforat, lemn vopsit în ulei, totul profilîndu-se încă pe pereții albi ai caselor. Conviețuirea îndelungă a primei structuri, clasice, cu cea de-a doua a făcut posibilă trecerea unor motive decorative de la una la alta, așa explicîndu-se, de pildă, profilul unor pazii traforate care imitau, ca desen, profilul cosorabelor cioplite sau trecerea profilului dințat al paziilor pe stucatura pereților, proces ce poate fi însă și invers. Elementul dominant al acestei structuri decorative este traforajul, răspîdit cu mare putere din cîteva zone de iradiere, cum ar fi valea Prahovei, cu centrul localizat la Sinaia, al cărui castel Peleş a proliferat pe toată valea și în județele învecinate turnurile și turnulețele sale, tratate în mici construcții pline de traforuri, sau cum ar fi zona Neamțului, satele căreia au imitat construcțiile tîrzii ale mănăstirilor Agapia, Văratec. În Transilvania, modelele castelelor de vînătoare, ale cantoanelor forestiere, modele importate din Austria habsburgică a secolului al XIX-lea, căzută pe panta dulcegăriilor decorative, s-au întins în numeroase zone, trecînd ușor și munții în părțile Buzăului, Bacăului. Încet, încet, mare parte din țară a cunoscut eflorescența traforajului, acoperind fațadele caselor, frontoanelor, foișoarelor cu un decor supraîncărcat, căruia am fi tentați să-i spunem «baroc», în sensul de gândire decorativă acoperind și înăbușind formele arhitectonice. Traforajul a domnit și s-a înstăpinit în perioada interbelică, sufocînd lemnul cioplit și sculptat, precum și pe cel strunjit, acesta din urmă reprezentînd o parte minoră în vechea structură decorativă a casei țărănești românești. Atracția traforajului s-a făcut simțită și după cel de-al doilea război mondial. Dispariția lemnului cioplit nu poate fi pusă numai pe seama transferului de interes și al schimbării gustului, ci mai ales pe seama lipsei crescînde de material lemnos, sub forma

masivă a stîlpilor, cosoroabelor. Aceleași cauze i se datorește și lenta dispariție a traforajului, la care asistăm de două decenii.

Odată cu traforajul, decorul în lemn pare a părăsi definitiv arhitectura țărănească românească, cu excepția, totuși, a cîtorva zone din țară, unde el revine, paradoxal, sub forma stîlpilor ciopliți, la acele exemplare de casă ce țin de așa-numitul stil de « vilă românească », înlocuind de fapt acolo stîlpii de piatră sau de ciment ornamentat, obișnuiți vilelor românești din orașe.

A treia structură decorativă a casei țărănești românești este cea contemporană, manifestată încă dinainte de al doilea război mondial, dar afirmată după acesta și devenind azi aproape exclusivă. Ea constă, în principal, din culoare, de ulei sau de apă, acoperind în întregime pereții caselor, ca și elementele de decor realizat în profile de zidărie, muluri de ghips, reliefuri de tencuială, de ciment. Aspectul policrom al caselor țărănești din preajma Bucureștilor, a Craiovei, dar și din multe zone ale Transilvaniei, Banatului, începe să fie supărător. Este un exces de culoare, o nestăpînită fragmentare a suprafețelor caselor țărănești. Dealtfel, această spargere a unității decorului își are corespondentul și poate chiar suportul în însăși fragmentarea volumelor construcțiilor țărănești noi. Multe din casele noi părăsesc planul simplu dreptunghiular sau pătrat, îndreptîndu-se spre formele în L sau chiar T și U, cu intrări multiple, deși numai cea de serviciu este folosită, cu săli și platforme de intrare, toate fiind prilejuri pentru crearea de rezalituri ce conduc la un total volumetric frămîntat. Și în acest mod a fost părăsit « clasicismul » casei vechi țărănești, atît ca plan și volum, cît și ca decor. Culoarea pereților este complicată și prin apariția cioburilor de oglindă, modă începută acum trei decenii și răspîndită azi și în Oltenia și Muntenia și în Moldova și în Transilvania și Banat. Pe pereții exteriori, mai ales cei adăpostiți de prispă, se ivesc deseori picturi murale naîve, reprezentînd scene de preferință exotice sau de vînătoare, cu păduri, ape, munți, castele, biserici, dar și peisaje rurale, cu case și biserici etc. Se pot, în această direcție, găsi chiar adevărate școli locale de zugrăvi ambulanți și de curente de modă, putînd fi distinse, de pildă, picturile murale (aproape toate în ulei) din preajma centrului de la Țicleni-Rășina, în Dolj, de la Vișina, în nordul Olteniei, din preajma Alexandriei și Roșiorilor de Vede, din preajma Bucureștilor și Tîrgoviștei etc. Este un domeniu nou de studiu această pictură murală populară, greu de statornicit între kitsch și artă naivă.

Suprafața pereților casei țărănești contemporane este încărcată și de reliefurile mulurilor și profilurilor de tot felul: sub streșină, la ancadramentele ușilor și ferestrelor, la colțurile casei. Torsade, stîlpi, ciubuce acompaniază prispele cu arcade de foarte diferite deschideri și cu coloane și pilaștri de zidărie, de paiantă sau chiar din tuburi de canalizare de diferite calibre, acoperite cu culori marmorate. La Tîrgoviște, la Cîmpulung, la Slatina sînt ateliere în care se toarnă în ghips colonade sofisticate, ducînd mai departe, la nivelul unei arte rusticizate, barocul colonadelor brîncovenești trecut prin filiera înțelegerii artistice burgheze orășenești. De fapt, se poate spune că, în etape lungi, decorul brîncovenesc feudal și aristocratic s-a răspîndit la sfîrșitul secolului al XIX-lea și în prima jumătate a secolului al XX-lea la orașe, fiind folosit de arhitecți în elaborarea așa-zisului stil românesc interbelic — poate un reflex, pe plan național, al Modern Style-ului sau al Jugendstil-ului european —, la comanda burgheziei negustorești și industriale în plin avînt, iar de aici mai departe a pătruns, uneori prin filtrul mahalalelor suburbane, în vasta lume a satelor. Procesul este acum în plină expansiune și va trebui să așteptăm cîteva decenii ca să ne putem rosti judecata, adică și-o va rosti generația următoare de istorici ai artei populare, ce va fi confruntată, fără îndoială, cu probleme de difuziune a creației artistice populare mult mai complexe decît cele cu care am fost noi confrunțați.

Exemplele pe care le-am amintit sînt, după cum se observă, mai ales din Muntenia și Oltenia, dar fenomenul are loc la scara întregii țări, asemenea exemplare de case țărănești construite în sistem « vilă românească » întîlnindu-se tot mai frecvent și în Transilvania și în Moldova și în Banat și, firește, în Dobrogea. Acesta este fenomenul pe care îl socotim profund semnificativ, ilustrînd tendința majoră a arhitecturii populare de azi, anume unificarea constructivă, planimetrică și decorativă a casei rurale românești. Poate că nu întîm-

plător limbajul artistic al Munteniei este cel care se impune, așa cum la vremea sa, limba literară a aceleiași părți de țară a fost cea care s-a impus. Faptul se poate explica prin ascendența pe care o are modelul orășenesc al vilei românești, elaborată mai ales în Muntenia de arhitecți trăind în prima jumătate a secolului al XX-lea și continuată, în mare măsură, și după cel de-al doilea război mondial.

Elementele principale ale acestei noi arhitecturi rurale unificate sînt tendința de strîngere, sub un acoperiș în patru ape, a unui plan tinzînd spre pătrat, cu rezalături și cu prispe-logii sau foișoare de intrare, marcate de coloane susținînd arcade. Din masa construcțiilor rurale — pentru că încet, încet, nu mai putem vorbi de case țărănești, din motivele pe care le-am evocat la început (satele sînt locuite de muncitori agricoli, industriali, intelectuali, funcționari, oameni ai prestărilor de servicii comerciale, meșteșugărești etc.) —, din această masă, spunem, se vor alege cu timpul exemplarele reprezentative pentru noua arhitectură « populară ». Specializarea constructorilor, care înlocuiesc munca familiei și a vecinilor, tradițională în trecut, folosirea tot mai mare a materialelor de construcție prelucrate industrial, pătrunderea unui decor de evidentă sorginte cărturărească, circulația internațională a unor practici constructive și decorative (prezența tot mai fermă a metalului, materialelor plastice) fac ca acestei arhitecturi să nu-i mai putem spune « țărănească », termen presupunînd legătura cu o foarte veche și precisă tradiție locală, și să considerăm că este mai drept să-i spunem deocamdată « populară », cu perspectiva de a o numi « rurală » în viitor. Precizarea termenilor va veni odată cu definirea însăși a caracterelor acestei arhitecturi noi, pe care azi o putem surprinde în plin proces de transformare, supusă unor tensiuni majore determinate de înseși schimbările fundamentale petrecute în ultimii treizeci de ani în viața poporului.

CHANGES IN THE ROMANIAN FOLK ARCHITECTURE (1945—1974)

ABSTRACT

A millenary tradition of peasant constructions is changing its appearance in Romania today, that means the period following the Second World War. Out of this tradition, unitary on the entire territory inhabited by the Romanians, the plan of the houses is kept in a considerable proportion.

The changes are due to the two fundamental processes characteristic for the Romanian social life after the Second World War: the collectivization of agriculture and the marked intensification of contacts between town (city) and village. Plans of urban dwellings are appearing in the rural environment; wood is replaced by brick and cement; the thatch and shingle roofs are replaced by plate iron, tile and asbestos cement; the place of sculptured wood decoration is taken up by moulded and coloured plasters. On account of collectivization, the architectonic structure of peasant household and the rural landscape are changing: a series of adjacent farm buildings are disappearing as they have become useless (stables, sheds, etc).

One can generally say that the very ancient Romanian wood civilization has lived its last decades in the second half of the 20th century. The Romanian peasant architecture style itself has changed.

de MARCELA BRATILOVEANU POPILIAN

Studierea locuinței tradiționale din nordul județului Mehe-

dinți prezintă o deosebită importanță pentru cunoașterea acestei vetre istorice și etnografice a poporului nostru. Din multitudinea problemelor privind cultura materială populară, locuința, prin caracterul ei stabil, oferă date interesante mai ales în ceea ce privește delimitarea ariilor etnografice care, fapt verificat, nu corespund întocmai granițelor administrative. Totodată, acest element cu funcție strict utilitară reflectă îndeaproape nivelul social-economic atins de o populație la un moment dat, modalitățile de construcție, de așezare a casei și a pieselor de interior, specificul lor stînd în strînsă legătură cu ocupațiile, cu nivelul de cultură și civilizație.

Mehedinții, ținut de margine al Olteniei, sînt atestați documentar pentru prima dată în anul 1483¹. La începutul secolului al XIX-lea ocupă un teritoriu mai mare, astfel încît în harta rusească din 1835 apare ca cel mai mare județ al țării². Transformările administrative au mai restrîns apoi limitele la sud-est.

În cercetările de teren ne-am încadrat în aria actuală a județului, stabilită de ultima reorganizare administrativă, din 1968.

Nordul acestui județ, spre deosebire de sud, prezenta reminiscențe de caracter arhaic manifeste în tipul de gospodărie și locuință, în organizarea interiorului, în menținerea în unele așezări a costumului popular sau în practicarea unor vechi meșteșuguri legate în special de prelucrarea lemnului. Dintre factorii care au concurat la păstrarea vreme îndelungată a unor manifestări de viață tradițională se poate menționa practicarea neîntreruptă a străvechilor ocupații agropastorale, care leagă puternic omul de vatra casei și a satului, menținerea pînă în prima jumătate a secolului al XX-lea a unor forme de economie cvasi autarhică, aceasta în condițiile existenței de-a lungul secolelor a unei puternice categorii de țărani liberi — moșnenii. Ion Donat, referindu-se la zona de nord a Olteniei, a arătat de fapt acest lucru: « Omul a fost legat de munte, de cureaua lui de moșie și de satul pe care nu l-a părăsit niciodată — și, de aceea, multe din rosturile sale sînt și astăzi ca în vremile cele de demult »³.

Mai izolat de marile căi de comunicație ale țării, satul din Mehedinții de nord a permis surprinderea pe viu a unora dintre cele mai vechi exemplare de locuință, fapt ce poate conduce la o bună cunoaștere a arhitecturii locale din urmă cu 100—150 de ani. Accelerarea ritmului actual de dezvoltare, care atrage după sine importante schimbări în construcția și funcționalitatea locuinței rurale, impune grabnica cercetare a tuturor problemelor legate de aceasta.

¹ C. C. Giurescú, *Istoria românilor*, vol. II, București, 1940, p. 397.

² Idem, *Principatele Române la începutul secolului XIX*, București, 1957, p. 62.

³ Ion Donat, *Cultura populară în Oltenia*, în *Sociologia românească*, anul IV (1939), nr. 4—6, p. 168.

Nordul județului Mehedinți, caracterizat printr-o arhitectură originală, prezintă unele deosebiri zonale, manifestate și sub aspectul locuinței. Pentru diferențierea tipurilor principale de casă am luat ca element determinant vatra, instalația de foc cu caracter permanent, care prin dubla sa funcționalitate — de a servi la prepararea hranei și la încălzit — este elementul în jurul căruia gravitează întreaga viață a familiei și gospodăriei. Materialul și tehnica de construcție, planul și funcționalitatea încăperilor sînt de asemenea elemente a căror contribuție la definirea locuinței prezintă o deosebită importanță.

După locul de plasare și forma vetrei în nordul județului Mehedinți distingem:

- casa cu vatra și coșul în față, întilnită în nord-vest, în Podișul Mehedinți;
- casa cu vatra pe peretele median, fără coș, întilnită în extremitatea de nord-est;
- casa cu vatra și coșul în spate, care cuprinde în special așezările de la sud-est

de podiș.

Se poate observa că fiecare tip cuprinde un teritoriu compact, fapt care poate contribui la desprinderea unor microzone etnografice, integrate desigur în totalitatea elementelor de cultură populară.

Cercetări anterioare au scos la iveală unele deosebiri privind cultura populară de pe teritoriul Olteniei. Ion Donat menționează existența unor diferențieri între zona de munte și cea a Dunării, precum și între diferitele văi mergînd de la Olt la Cerna⁴. Referindu-se la denumirile populare ale zonelor, Ion Vintilescu analizează factorii care au dus la delimitarea lor, arătînd că au la bază substratul geografic, care pune la îndemîna omului posibilități diferite de viață, la care s-a adăugat cu vremea și un ciment istoric. Cu toate acestea, între zone au existat permanente legături, ocupațiile completîndu-se unele pe altele prin produsele lor diferite⁵.

Sub aspect etnografic, Podișul Mehedinți prezintă un pregnant caracter unitar; prin unele aspecte de viață materială el este deosebit de regiunile înconjurătoare, din est și sud-est. Întins în extremitatea nord-vestică, formează o unitate de relief bine individualizată, pe care Ion Vintilescu, unul dintre cei mai buni cunoscători ai acestui colț de țară, o include în categoria munților, avînd în vedere nu numai criteriul formelor de relief, ci mai ales funcția economică a așezărilor, structura lor morfologică⁶. Fiind vorba de un spațiu « cu sate, conace, pomi și orice urmă de activitate umană », Ion Vintilescu opinează pentru denumirea de plai⁷. Unitatea administrativă de la mijlocul secolului trecut care includea — cu mici excepții — satele aflate în podiș se numea de fapt Plaiul Cloșanilor⁸.

Din punct de vedere geografic regiunea se prezintă astfel: « Înălțimea, elementul cel mai ușor de observat, variază între 500 și 600 m; există înălțimi izolate care se apropie de 800 m. Privită în ansamblu, regiunea se prezintă sub înfățișare masivă, cu un bloc de munte, văi înguste o brăzdează în lung și-n lat. Fundul lor pardosit de stînci dă naștere cascadelor și repezișurilor. Chei înguste, tăiate în calcare sau roci cristaline, sugrumă văile și închid orice posibilitate de circulație de-a lungul apelor. Pantele abrupte, învelite de păduri, abia își păstrează echilibrul în timpul ploilor. Deasupra se desfășoară o altă lume de forme. Suprafețe netede de cîmpie, șăsturi numite în graiul local, umplu spațiul dintre văi, dînd o înfățișare ospitalieră și mai îmbucurătoare »⁹.

Sub aspect morfologic, se întîlnesc așezări de tip risipit (fig. 1), răsfirat (fig. 2) — actualmente cu tendințe de adunare pe alocuri — sau de vale (fig. 3). Funcția economică — reflectată în structura gospodăriei și a locuinței — este creșterea animalelor împletită cu cultura cerealelor și pomicultura. Se mai practică totuși o serie de ocupații anexe, legate de fabricarea varului și prelucrarea lemnului; în trecut a cunoscut o mare dezvoltare lucrul la pădure.

Întilnită în podiș, ale cărei limite geografice le urmează îndeaproape, *casa cu vatra și coșul în față* reprezintă tocmai prin aceste particularități unul din cele mai arhaice

⁴ Ibidem, p. 169.

⁵ Ion Vintilescu, *Numiri de grupări regionale din Mehedinți și Vrancea*, în *Sociologia românească*, anul IV (1939), nr. 1-3, p. 77.

⁶ Idem, *Podișul sau Plaiul Mehedinților?*, în *Revista*

geografică, anul II (1945), p. 126-129.

⁷ Ibidem, p. 129.

⁸ Ion Ionescu de la Brad, *Agricultura în județul Mehedinți*, București, 1868.

⁹ Ion Vintilescu, *op. cit.*, p. 125.

Fig. 1. — Valea Godeanului,
parte componentă a satului
Godeanu — com. Izverna.

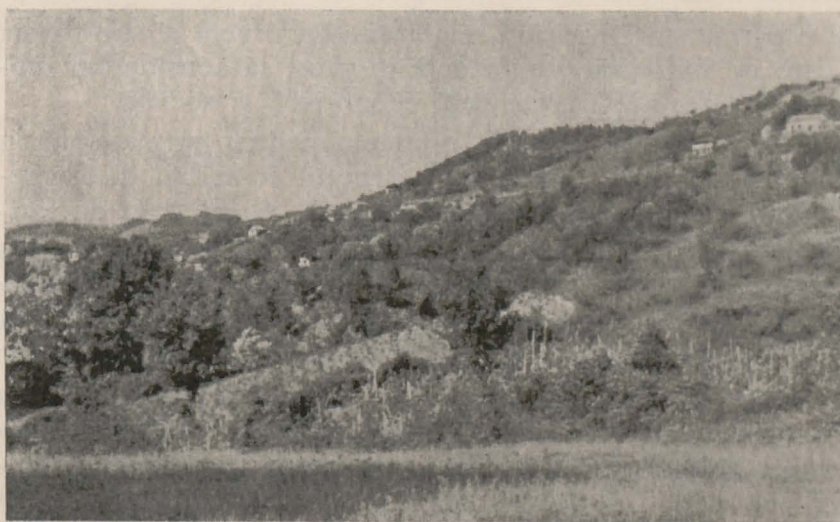


Fig.2. — Vedere asupra sa-
tului Negrușa. c. cr.



Fig. 3. — Ulița Podeni-Vale
din satul Podeni.

planuri din România¹⁰. Cercetări anterioare au semnalat prezența ei și în unele zone de est ale Banatului¹¹, în Zarand și ținutul Ciucului¹². În arhitectura populară a Olteniei casa cu vatra și coșul în față prezintă aspecte cu totul originale, neîntâlnite în alte zone ale acestei provincii istorice.

Existența acestui tip de casă și în alte zone ar putea indica răspîndirea sa, în trecut, pe o arie mult mai mare, treptat restrînsă, care cuprindea estul Banatului, nordul văii Timocului și nord-vestul Mehedinților. Unitatea culturală dintre zone care au făcut parte din unități teritorial-administrative aparte își are obîrșia în identitatea formelor străvechi de viață economică și socială care, în condiții asemănătoare de mediu, s-au manifestat într-unul și același mod.

În ambele zone predomină așezările cu numeroase conace (colibe, grajduri, locuințe semipermanente) care prin funcțiile pastoral-agrară constituie elemente de puternică și neîntreruptă stabilitate. Corelînd aceste date cu condițiile deosebit de favorabile unor legături permanente, putem afirma, lucru îndeobște cunoscut, că și aici înălțimile nu despart, ci unesc. Culmile munților Mehedinți și ale munților Cernei, atît de accesibile, sînt pe alocuri puncte de întîlnire pentru turmele venite la vîrat, iar desfășurarea vieții nu cunoaște aici limite de spațiu. Conacele, avînd cel mai adesea un caracter permanent, se întind în Oltenia și Banat către valea superioară a Cernei, întîlnindu-se, astfel încît, referindu-ne la hotărnicia Olteniei nord-vestice cu Banatul¹³, nu putem vorbi de spații lipsite de activitate umană.

A existat între aceste zone o permanentă legătură, manifestată frecvent și sub forma migrației forței de muncă, fapt care ne îndreptățește, o dată în plus, să considerăm unitatea culturală drept urmarea firească a realităților de viață economică și socială.

Existența în evul mediu a Banatului de Severin, pomenit pentru prima oară în anul 1233, care cuprindea Oltenia de vest și Banatul de est¹⁴, a putut contribui de asemenea la menținerea caracterului unitar al zonei. Se poate considera că, dincolo de rațiunile de ordin istoric, încheierea acestei unități teritoriale a fost înlesnită de unitatea economică și culturală existentă probabil dinainte. Alături de documentația istorică, studierea și cunoașterea elementelor de cultură populară, materială și spirituală, delimitarea lor zonală ar putea aduce o contribuție însemnată și la problema granițelor fostului Banat de Severin.

Spre deosebire de zona limitrofă bănățeană, supusă unor transformări istorice speciale, Podișul Mehedinților a păstrat timp mai îndelungat un caracter tradițional, manifestat și în domeniul locuinței.

Aria de răspîndire a locuinței cu vatra și coșul în față urmează linia podișului, avînd, în sud, ca puncte extreme Siseștii de Sus, Bobaița, Balotești și Ilovița.

Casa veche din podiș a cunoscut ca formă originală construcția la suprafața solului. Și prin acest aspect etnografic nordul județului se impune ca o zonă etnografică deosebită de partea de sud unde, pînă la sfîrșitul secolului al XIX-lea, predominau locuințele pe jumătate îngropate. Casa înaltă, cu două nivele, care păstrează caracterele tradiționale, pare a fi cunoscut o oarecare dezvoltare numai în ultimele decenii ale secolului trecut, coexistînd pînă azi cu cea joasă. După Dionisie Pop Marțian, în anul 1860, în plasa Cloșani nu se întîlneau astfel de case, iar în plasele învecinate numărul lor era extrem de redus¹⁵.

¹⁰ Paul Petrescu, capitolul *Arhitectura*, din *Arta populară românească*, București, 1969, p. 43.

¹¹ *Ibidem*, p. 159–160.

¹² Idem, *Contribuții la studiul arhitecturii populare din Banat*, în *Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1959–1961*, Cluj, p. 155.

¹³ Mihail C. Gregorian, *Graiul și folclorul din Oltenia nord-vestică și Banatul răsăritean*, în *Arhivele Olteniei*, anul VII (1938), nr. 95–96, p. 221–275.

¹⁴ C. C. Giurescu, în *Istoria românilor*, vol. I, București, 1935, p. 321–323, arată că «această formație de graniță cuprindea, după documente, partea de răsărit a Banatului de astăzi, deci județul Severin, și partea de apus a Olteniei, adică aproximativ ceva mai mult decît actualul județ al Mehedinților, fără să atingă Jiul».

¹⁵ Dionisie Pop Marțian, *Analele statistice ale României*, București, 1866, p. 124.

Apărute la început ca expresie a unei mai înfloritoare stări economice, casele înalte au cunoscut o frecvență mare mai ales la Podeni (fig. 3) și Balta, unde cu timpul s-au extins aproape la toate categoriile sociale.

MATERIALUL ȘI TEHNICA DE CONSTRUCȚIE

Principalul material de construcție întrebuințat a fost lemnul de gorun sau de fag, oferit din abundență de pădurile din jur. Durabilitatea, precum și stăpînirea unor temeinice tehnici de construcție, bazate pe cunoașterea îndelungată a proprietății esențelor lemnoase utilizate, a dus la păstrarea pînă în zilele noastre a numeroase case, majoritatea vechi de peste 100 de ani, în bună parte locuite încă. Un document inedit, datînd din anul 1817 și provenit din satul Cireșu, relevă utilizarea în exclusivitate a lemnului pentru construirea pereților și a acoperișului unei case¹⁶. Statistica întocmită de Dionisie Pop Marțian este deosebit de concludentă, mai ales că prezintă situația pe plase. Astfel, în Plaiul Cloșani, care cuprinde toate satele din podiș și cîteva sate de pe valea superioară a Motrului, numărul caselor din lemn era de 10 753, în raport cu numai opt case de zid și 32 de pămînt¹⁷. Ion Ionescu de la Brad remarcă de asemenea ponderea mare a caselor care au ca material de construcție lemnul. Acoperișul este în zona de nord, spre deosebire de sud, tot din lemn¹⁸. Datele publicate în anul 1895 de Ion Crăiniceanu, care se referă la întreg județul Mehedinți, reflectă de asemenea proporția ridicată a caselor de lemn¹⁹; se subliniază, pentru zona de munte, utilizarea bîrnelor în construcția de locuințe²⁰.

În primele decenii ale secolului nostru, numărul caselor de lemn era tot ridicat; astfel, potrivit statisticilor lui Leonida Colescu, proporția lor în județul Mehedinți era de 93%²¹. Se întîlneau însă și case de piatră, dar în număr foarte mic și construite relativ recent.

Temelia. Piatra a intrat în mică măsură în construcția caselor joase, fiind utilizată în special pentru ridicarea temeliei, numită local *zid*, pentru căptușirea interioară a pereților cu vatra și, uneori, pentru construirea sobei oarbe. La cele mai vechi exemplare, în locul *zidului* apar cîteva bolovani mari puși în cele patru colțuri, spațiul liber fiind umplut ulterior cu pietre. În decursul timpului temelia s-a ridicat ușor, dar fără a depăși, la casele joase, 0,30–0,50 m. Se folosea piatra întreagă nefasonată, iar ca liant nisipul; mai tîrziu *cemurul* era pregătit și cu var.

Temelia are rostul de a proteja talpa casei de umezeală și a asigura o orizontalitate perfectă întregii construcții, cînd aceasta era așezată pe un teren înclinat, astfel încît se întîlnesc temelii mai înalte sau mai joase pe unele laturi. Utilizarea pietrei a crescut odată cu evoluția casei și pe verticală, la casele înalte parterul fiind construit de multe ori în întregime din piatră. Cu toate acestea, există încă exemplare destul de numeroase cu parterul de lemn. La casele joase de piatră — mai rar întîlnite — sau la casele înalte cu parterul de piatră, pentru asigurarea unei temelii rezistente se sapă un șanț adînc de aproximativ 0,50 m, care, umplut cu piatră, continuă apoi la suprafață, formînd pereții.

Ca tehnică de lucru zidăria se impune mai ales odată cu începutul secolului al XX-lea, cînd se dezvoltă *vărăritul*, practicat în multe sate din podiș atît pentru nevoile proprii, cît mai ales pentru vînzare. Zona de desfacere se întinde îndeosebi în sud, pe linia Drobeta-Turnu Severin, Hinova, Rogova, Vinju Mare, Recea, Vînători, Cujmir, Pătule.

Corpul casei. Peste temelie se așază *talpa*, de obicei din lemn de gorun, formată din patru grinzi de lungimea laturilor casei, îmbinate strîns printr-o creștătură aplicată la capete, unde apar încrucișate. Pereții, formați de la talpă în sus, sînt la asemenea construcții

¹⁶ Arhivele statului Drobeta-Turnu Severin, dos. nr. 356, f. 7.

¹⁷ Dionisie Pop Marțian, *op. cit.*, p. 124.

¹⁸ Ion Ionescu de la Brad, *op. cit.*, p. 151.

¹⁹ Ion Crăiniceanu, *Igiena țaranului român*, București, 1895, p. 44.

²⁰ *Ibidem*, p. 55.

²¹ Leonida Colescu, *Statistica clădirilor și a locuințelor din România*, București, 1920, p. 27.

din birne așezate orizontal, îmbinate în cheie la fel ca talpa. În funcție de felul creștăturii distingem:

— *cheia rotundă*, foarte veche, întâlnită azi extrem de rar și numai la exemplarele din birne rotunde (fig. 4);

— *cheia dreaptă*, care constă din scobituri în unghi drept aplicate pe două din laturile birnei, acum cioplită. Cunoaște cea mai mare răspîndire și se consideră ca fiind cea mai trainică. În ambele cazuri capetele birnelor care formează cheia apar ieșite în afară;

— *cheia pitulată*, întâlnită extrem de rar, și îndeosebi la construcțiile mai noi. Cele două creștături de la capetele birnelor sînt aplicate de această dată în unghi ascuțit. Spre deosebire de primele două sisteme, cheia de acest fel poate fi tencuită odată cu pereții. Sistemul este folosit mai ales la îmbinarea birnelor de la bisericile de lemn²².

Birnele au de obicei lungimea încăperilor, fiind fixate la mijloc într-un stîlp numit *cățel*, prevăzut de o parte și de alta cu *uluce* — șanțuri în care intră capetele — de această dată ascuțite ușor. Aceeași modalitate de construcție se întâlnește și în Banat²³.

Casa veche are birnele aparente, procedeul tencuirii exterioare fiind mai nou. El constă din *nuielirea* birnelor cu bucăți subțiri de lemn, peste care se așază pămînt amestecat cu var.

Birnele pot fi rotunde sau cu laturi drepte. Cele dintîi au un diametru de aproximativ 11–13 cm și se întîlnesc numai la casele vechi de peste 100 de ani. Birnele cu laturile drepte sînt de asemenea masive, latura exterioară ajungînd pînă la 0,25 m. Ele au cunoscut o utilizare intensă mai ales în ultimii 80 de ani, odată cu dezvoltarea în zonă a *jogăritului*. Meșteșugul a luat o mare amploare în special la Rudina, Studina și Dîlma.



Fig. 4. — Cheie rotundă întâlnită la Siseștii de Sus.

²² Paul Petrescu și Paul Stahl, *Construcții țărănești din Vilcea (secolul al XIX-lea — începutul secolului al XX-lea)*, în S.C.I.A., seria Artă plastică, 12, 1965, nr. 1.

²³ Paul Petrescu, *Contribuții la studiul arhitecturii...*, p. 155.

Pînă în preajma primului război mondial, meșteșugarii de aici se deplasau cu instrumentele de lucru pe o rază îndepărtată.

În trecut a cunoscut o mare dezvoltare modalitatea prin care birnele se ciopleau în pădure, de unde se vindea apoi casa gata încheiată. Relatarea lui Ion Ionescu de la Brad este deosebit de interesantă: « Casele de lemn se fac din birne în pădure unde se cioplesc și se încheie. Se plătește numai încheiatul unei case de birne pînă la 30 sfaști. Într-o casă de birne intră pînă la 70 de copaci întrebuințați în tălpi, birne, grinzi de căpriori. Aceste lemne se plătesc în regiunea de munte (la Godeanu de exemplu) cu 30 sfaști. Tot felul de lemn se întrebuințează la făcutul caselor, însă cele mai multe sînt făcute de gorun. Casa clădită în munte se vinde pe loc și acela ce o cumpără n-are decît să o care în satul unde are să o facă și reclădind-o în loc o acopere cu pămînt pînă la tălpi de o face fața casei cu tîrnațul ei ».²⁴

Acoperișul. Casa din podiș este caracterizată prin acoperișul în patru ape (numite local *plase*) înalt, cu panta repede și coama scurtă. De jur-împrejur el formează de obicei o streășină largă. Materialul utilizat a fost lemnul de brad, de fag sau de stejar, sub forma *blanelor* sau a *șindrilei*. Spre deosebire de șindrila, de dimensiuni mai reduse, blanele pot ajunge pînă la lungimea de 0,70–1 m.

Coșul puternic, ridicat pe apa din față a acoperișului, este de asemenea *astrucat* cu blane sau șindrila. La casele de dată relativ recentă, dar care păstrează totuși organizarea spațiului interior și arhitectura tradițională, acoperișul este mai scund și cu pantă lină.

Meșteșugul prelucrării materialului pentru acoperiș a cunoscut o mare dezvoltare în special la Obîrșia Cloșani, Motru Sec, Motru Mare și Izverna, pentru ultima localitate existînd o atestare documentară încă de la începutul secolului al XIX-lea²⁵.

Casele au fost construite de meșteri țărani localnici, existenți în majoritatea satelor. Totuși o amploare deosebită a cunoscut meșteșugul în special la Podeni, Prejna și Balta, unde, de generații, meșterii se deplasau pentru lucru atît în podiș, cît și în zonele limitrofe, ajungînd pînă în Banat. În prezent, vechii dulgheri au deprins meșteșugul zidăriei.

ORIENTAREA LOCUINTELOR

Locuințele vechi erau plasate de regulă în interiorul curții, fără a cunoaște atracția drumului. Situația se menține, în afara unor mici excepții, și azi. În orientarea lor, principalul criteriu îl constituie plasarea fațadei după soare. Majoritatea caselor sînt așezate spre sud, însă există și unele orientate spre răsărit.

Se poate considera că plasarea coșului pe latura din față a fost determinată mai ales de direcția *Vîntului mare*, numit și *Ațaganul*, cel mai puternic în zonă. În favoarea acestei supoziții avem casa din Prejna (fig. 5), veche de peste 100 de ani, al cărei plan (fig. 6) cuprinde, pe lîngă încăperea cu vatra, două încăperi de locuit prevăzute cu sobe oarbe. Vatra a fost plasată de data aceasta pe peretele din spate, pentru a asigura încălzirea încăperilor laterale, iar coșul, prin arcuire, a fost adus pe apa din față a acoperișului, în acest fel evitîndu-se întoarcerea fumului în interior. De asemenea, la unele exemplare de dată recentă, fără vatră, prevăzute cu sisteme noi de încălzit, coșul de evacuare a fumului a fost plasat tot pe latura din față, soba fiind așezată lîngă peretele de la fațadă (fig. 7).

PLANUL LOCUINTELOR

Caracterul unitar prezentat de locuința din podiș, exprimat prin armonia proporțiilor, tehnica de lucru, sistemul tradițional de încălzit etc., nu exclude totuși o oarecare variație în ceea ce privește planul, distribuția spațiului interior.

²⁴ Ion Ionescu de la Brad, *op. cit.*, p. 152.

²⁵ Arhivele statului Drobeta-Turnu Severin, dos. nr. 356, f. 7.

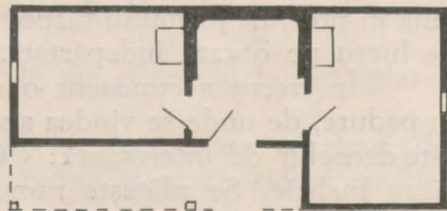


Fig. 6. — Planul casei Ion Popescu. Prejna (desen de Angela Ciocîlteu).

← Fig. 5. — Casa Ion Popescu, veche de peste 100 de ani, cu vatra pe peretele din spate și coșul adus în față. Prejna.

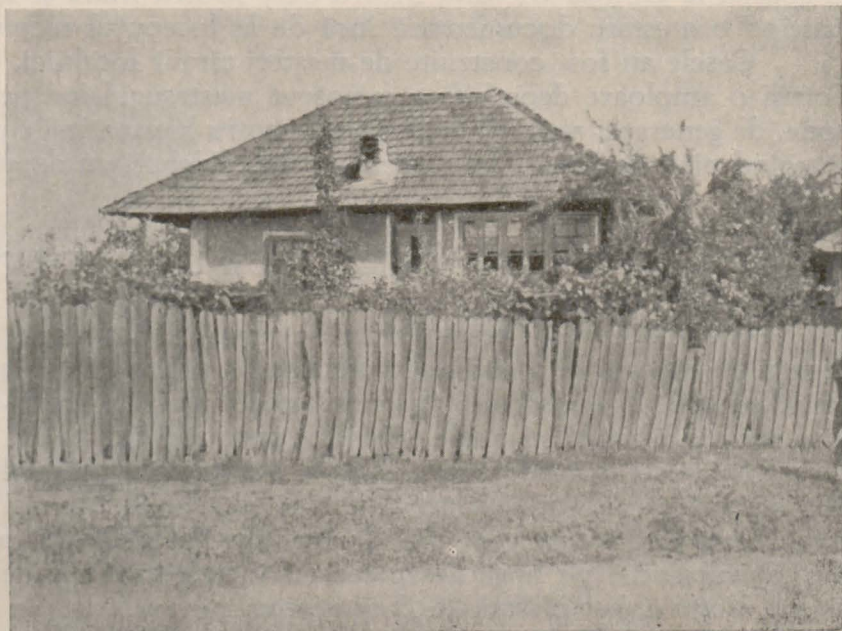


Fig. 7. — Casa Ion Drăghia, prevăzută cu sisteme noi de încălzit. Bobaița.

Casa cu un singur nivel poate fi compusă din:

- a, două încăperi;
- b, două încăperi și *pimniță*;
- c, trei sau patru încăperi.

Cea mai mare frecvență a cunoscut-o primul plan care, la fel cu al doilea, prezintă un pregnant caracter arhaic. Planul al treilea este specific, în afara unor mici excepții, construcțiilor mai recente, dar care păstrează totuși complexul de încălzit vatră-sobă oarbă.

Toate planurile au în comun *tinda* (prispă), plasată pe latura din față, care îndeplinește o funcție utilitară. Caracteristică pentru zona noastră este *tinda* parțială, plasată în fața încăperii cu vatra (fig. 8). Foarte des ea apare ieșită în afara corpului casei, chiar dacă, așa cum se întâlnește de obicei, cea de-a doua încăpere este supradimensionată. În afara Podenilor, unde o găsim astfel și la case mai noi, cu două nivele, ea apare în special



Fig. 8. — Casa Ion Șeitan, construită în anul 1840. Cerna Virf.



Fig. 9. — Stilp la casa R. Bărbăcioru (desen de Angela Ciocîlteu).

la construcțiile vechi, iar prezența ei la unele exemplare de dată recentă confirmă de fapt viabilitatea elementelor tradiționale. Planuri cu tinda parțială se mai întâlnesc în zonele Hațegului, Pădurenilor, Ciucului, Oașului, în nordul Munteniei și sud-vestul Moldovei, în Munții Apuseni și Țara Almăjului²⁶, fapt ce poate contribui la dovedirea unității culturale dintre diversele regiuni ale țării, manifestată și sub aspectul arhitecturii populare.

Tinda mai poate cuprinde, de asemenea, întreaga latură din față a casei; planul acesta nu cunoaște însă o frecvență mare în zonă. Inițial, se prezenta sub forma unui brîu de pămînt care ulterior a fost împrejmuit cu o balustradă de scînduri, numită local *prispă*. Grinda și stîlpii tindei sînt ornamentați cu motive geometrice întîlnite în întreaga zonă, care contribuie de asemenea la conturarea caracterului ei unitar (fig. 9).

FUNCȚIONALITATEA ÎNCĂPERILOR ȘI ORGANIZAREA INTERIORULUI

a) Casa cu două încăperi (fig. 10) formează cel mai simplu plan întîlnit (locuințe compuse dintr-o singură încăpere nu se întîlnesc, iar proporția lor pe întreaga Oltenie era de numai 9,4% încă din primele decenii ale secolului nostru²⁷). Ea reflecta o stare economică înapoiată și corespundea unei familii care practica în egală măsură creșterea animalelor și agricultura montană. Drept urmare, multe din aceste case au în partea din spate, uneori lateral, un loc de adăpost pentru vitele mici, construit ulterior, al cărui acoperiș continuă pe cel al casei, și care se numește *celar* sau, pe alocuri, *șofru*. Se întîlnește întotdeauna la *conace*, care cuprind două încăperi, ele fiind locuite permanent sau temporar de unii dintre membrii familiei.

²⁶ Paul Petrescu, capitolul *Arta populară*, din *Istoria artelor plastice în România*, vol. I, București, 1968, p. 16;

idem, capitolul *Arhitectura*, din *Arta populară românească*, p. 157.

²⁷ Leonida Colescu, *op. cit.*, p. 45.

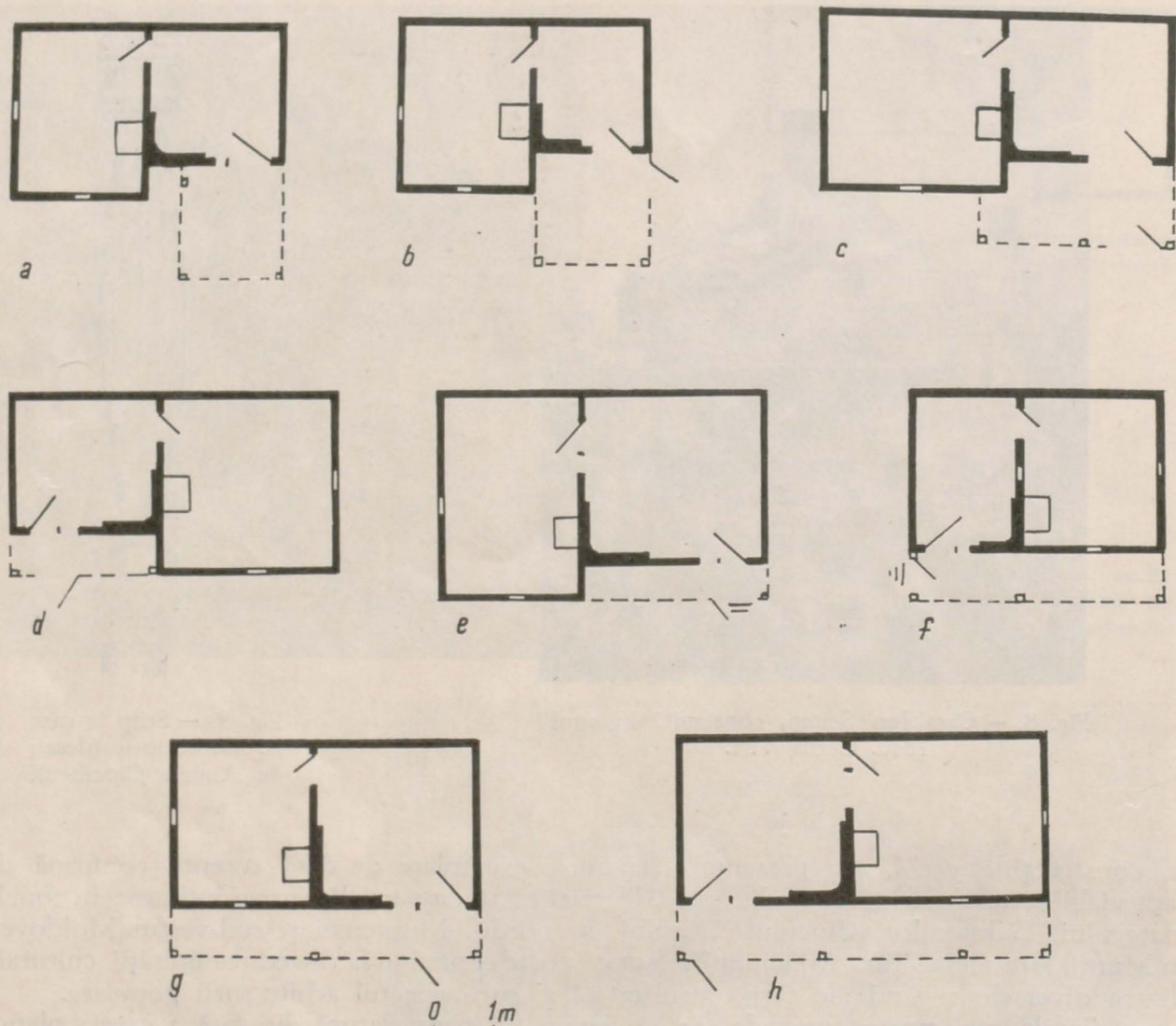


Fig. 10. — Planuri cuprinzînd două încăperi (desen de Angela Ciocîlteu).

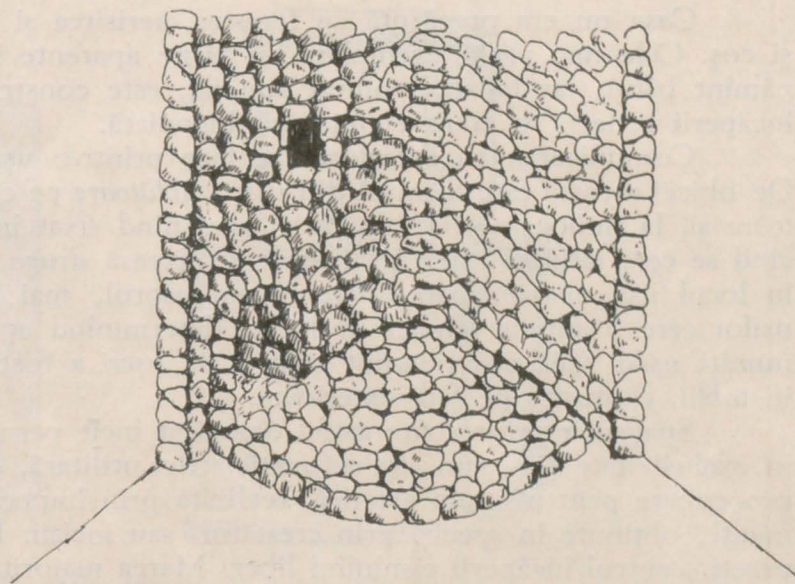
O frecvență deosebită cunoaște *casa cu cot* (fig. 6, 8 și 10 a-e), caracterizată prin supradimensionarea celei de-a doua încăperi, care apare acum mai spațioasă. Se întîlnesc totuși și case cu fațada dreaptă (fig. 10 f-h).

Planurile înfățișate mai înainte au ca notă dominantă intrarea unică prin încăperea cu vatra care, la rîndul ei, corespunde cu cea alăturată. Încăperile au o funcționalitate bine determinată, ceea ce contribuie la existența unui sistem de încălzit unitar, încorporat în sistemul de construcție și avînd deci un caracter fix. Odată cu dispariția vetrei, modalitățile de distribuire a spațiului interior cunosc o mai mare libertate, iar funcțiile încăperilor oscilează uneori și după anotimpuri, aspect neîntîlnit la locuința veche din podiș.

Casa, încăperea cu vatra, era destinată preparării mîncării, aici aflîndu-se vatra, unica instalație de foc; ea mai acumula adesea și funcția de depozitară a produselor alimentare, fapt care a determinat o deschidere largă a ușilor, astfel încît să permită intrarea vaselor mari, a puținilor, hîrdaielor etc. Tot sub numele de *casă* este desemnată și întreaga locuință. Această omonimie nu arată o sărăcie lexicală, ci, dimpotrivă, reflectă etapele dezvoltării spațiului de locuit, fapt remarcat de cercetări anterioare. Inițial clădirea era formată dintr-o încăpere care cumula, desigur, toate funcțiile. Odată cu diversificarea lor, prin mărirea spațiului, încăperea originală păstrează vechea denumire.

Elementul care imprimă nota caracteristică și în funcție de care se structurează întreaga locuință din podiș este vatra (fig. 11), plasată într-un mod cu totul original, avînd

Fig. 11. — Vatra specifică locuinței din Podișul Mehedinți (desen de Angela Ciocîlteu).



o latură pe perețele din față și cealaltă pe perețele despărțitor numit *primez*. Postamentul ei, aflat direct pe nivelul de călcare al încăperii, apare ca un strat subțire din piatră, pământ bătut sau, mai rar, din cărămidă, avînd forma unui sfert de cerc. Aici este locul pe care arde focul și se prepară mîncarea. Se poate considera forma circulară a vetrei ca fiind veche și încadrată perfect în economia spațiului interior. Ea permite o ușoară circulație în jur, precum și ocuparea în întregime a postamentului, mai ales în cazul așezării unui număr mare de vase la fiert. Cercetări recente consideră această formă ca avînd inițial valori simbolice²⁸.

Pentru evitarea incendiilor, pe porțiunea cu vatra se căptușeau ambii pereți, de sus și pînă jos, formîndu-se așa-numitul *căminete* (fig. 11), gros de aproximativ 10–13 cm. Adăugarea unui strat de piatră protector este o tehnică veche, întîlnită încă din secolul al XI-lea într-o așezare civilă de la Păcuiul lui Soare²⁹. În căminete se află o deschidere arcuită prin care se alimentează soba oarbă din încăperea de locuit. Gura sobei are o deschidere de aproximativ 0,30/0,30 m și este căptușită cu piatră. Partea inferioară a sobei prezintă o cavitate largă, numită cuptor, de dimensiuni cuprinse între 0,70 și 1/1,10 m, în care se aprinde focul pentru încălzirea încăperii de locuit. În timpul iernii aici se coace pîinea, málaiul etc. Tot în căminete se mai află o altă deschidere, de această dată foarte mică, numită local *furună* sau *văran*, pe care se evacuează fumul din soba oarbă.

Un element cu totul arhaic, azi pe cale de dispariție, este *cuptorul* de piatră, situat pe colț, unde căminetele prezintă o ușoară arcuire. De dimensiuni reduse, avînd 0,50 m lățime și 0,20 m înălțime, el are aceeași funcție cu țestul. Se întîlnește la cîteva case din Gornenți și Negrușa, unde, în lipsa țestului, se folosește vara pentru coacerea pîinii, málaiului etc. În prezent, în scopuri similare se construiesc direct pe vatră cuptoare mici de cărămidă.

Fumul din vatră se scurge printr-un coș înalt de formă dreptunghiulară care, pornit de la nivelul tavanului, trece prin pod și se înalță pe apa din față, în apropierea coamei acoperișului. Caracteristic pentru zonă este coșul înalt pînă la 3 m, fără corlata frecventă în zonele de sud ale Olteniei. Casele mai noi au coșuri puțin ridicate; la fel apar și cele refăcute. Coșul este format din patru stîlpi împlețiți cu nuiile, peste care, pentru evitarea incendiilor, se lipește pămînt. La gură el formează un pătrat cu laturile de aproximativ 1,20 m, care se îngustează spre vîrf.

²⁸ Ștefan Enache și Ilie Sandu, *Construcții cu așezarea centrală a vetrei în nord-vestul Olteniei. Observații asupra obiceiurilor legate de vatră*, în *Revista muzeelor*, 1972, nr. 2, p. 159–162.

²⁹ Petre Diaconu și Dumitru Vilceanu, *Păcuiul lui Soare. Cetatea bizantină*, I, București, 1972, p. 64.

Casa nu era prevăzută cu ferestre, aerisirea și luminarea făcându-se direct pe ușă și coș. Cele mai vechi exemplare au birne aparente în interior și exterior, pe jos este pământ bătut, iar tavanul, numit *pondilă*, este construit din scînduri de brad. Aspectul încăperii reflecta o stare economică înapoiată.

Comunicarea cu exteriorul se face printr-o ușă masivă din lemn de esență tare. De obicei aceasta este formată din *ușa umblătoare* pe care se circulă curent, *ușa neumblătoare* și, la mijloc, *ușorul* (fig. 12), care, fiind fixat în șanțurile *prăgarelor*, poate fi scos cînd se cere lărgirea intrării. În ușor se fixează *druga cu căței*, încuietoearea ușii. Uneori în locul *ușii neumblătoare* apare numai *ușorul*, mai lat de această dată. Confecționarea ușilor cere o anume tehnică de lucru, determinînd apariția unei categorii de meșteșugari, numiți *ușeri*. Cel mai renumit centru de *ușeri* a fost Rudina. Cu timpul au apărut *uși* în *tablii*, căptușite pe fața exterioară.

Spațiul interior apare astfel organizat încît permite o utilizare maximă. Mobilierul, în exclusivitate din lemn, are o funcție strict utilitară, ceea ce nu exclude totuși o oarecare preocupare pentru latura estetică, realizată prin împodobirea unor piese cu diferite ornamente, obținute în special prin creștături sau incizii. Piese de interior sînt așezate lîngă pereți, centrul încăperii rămînînd liber. Marea majoritate au un caracter fix.

În lipsa unei încăperi sau construcții anexe destinate depozitării produselor alimentare, tot aici își aveau locul și vasele mari cu băutură, brînză, murături etc., precum și uleiurile cu făină. Podul, în care se depozitau mai ales cerealele, are *ocna*, gura de intrare în casă, plasată deasupra ușii de la intrare. În așezările cu o mai bogată activitate de cultivare a cerealelor apăreau frecvent *pătule* de nuiete situate în curte.

Soba, cea de-a doua încăpere, este destinată locuirii permanente, ea servind și la păstrarea obiectelor de uz și podoabă, în special a textilelor. Asemenea *casei*, ea avea pămînt pe jos, iar plafonul cu grinzi proeminente era format din scînduri aparente.

Pereții interiori, spre deosebire de cei exteriori, apar întotdeauna *împaiențați*, tencuiți, iar lumina pătrunde prin două ferestre ale căror dimensiuni au crescut cu timpul. Surse orale vorbesc despre existența în trecut a unor ferestre rotunde, întîlnite și în așezarea feudală de la Coconi³⁰. Se pare că inițial încăperea a avut o singură fereastră,

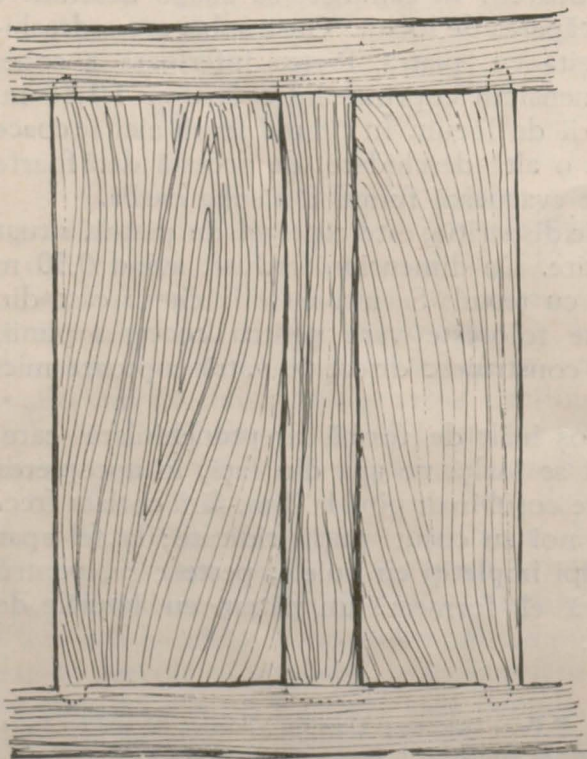


Fig. 12.—Ușă masivă (desen de Angela Ciocîlteu).

³⁰ Nicolae Constantinescu, Coconi. Un sat din Cîmpia Română în epoca lui Mircea cel Bătrîn, București 1975, p. 41.

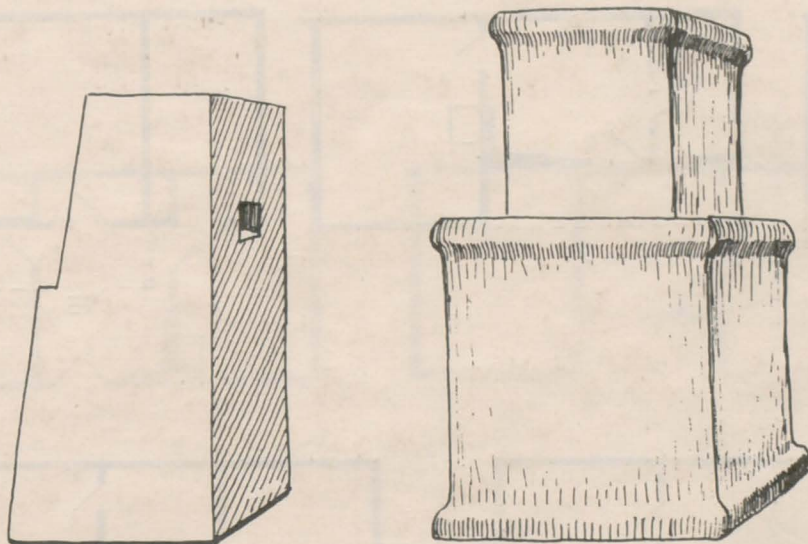


Fig. 13. — Sobe oarbe (desen de Angela Ciocîlteu).

plasată de obicei pe latura dinspre *tindă*. La unele case vechi de peste 70—80 de ani ea apare mai mare decât cea plasată pe peretele lateral.

Aparatul de încălzit specific este *soba oarbă* (fig. 13), cu gura de alimentare în vatră, întâlnită în Muntenia și Oltenia³¹, în special în zonele din sud, în ținutul Porților de Fier³², precum și în alte zone din Banat³³. În Podișul Mehedinți, spre deosebire de celelalte zone etnografice, *soba oarbă* este încă utilizată în mod frecvent. Materialul de construcție folosit este pământul sau piatra, cărămida întâlnindu-se foarte rar. Sobe de pământ se clădesc de obicei pe un schelet de lemn, care arde apoi la prima aprindere a focului. Tehnica aceasta este foarte veche, ea întâlnindu-se la cuptoarele casnice din așezarea feudală de la Coconi³⁴. În zilele noastre a mai fost atestată și în Dobrogea și la Feleacu — Cluj³⁵. În Podișul Mehedinți, *soba oarbă* este cunoscută de obicei sub numele de cuptor; în părțile sudice ale zonei cercetate, la Ilovăț, Bobaița, Crăgăști, Schitul de Sus sau Izvorul Bîrzei apare termenul de *forun*.

b) *Casa cu două încăperi și pîmniță* (fig. 14 a-e). Incorporarea în sistemul de construcție al locuinței a *pîmniței* (cămară), destinate depozitării produselor alimentare, păstrării textilelor sau diferitelor obiecte de uz casnic și gospodăresc, duce la descentralizarea funcțiilor încăperilor, reflectînd totodată o creștere a funcțiilor economice ale gospodăriei.

Plasarea complexului de încălzit vatră-sobă oarbă în față și supradimensionarea încăperii de locuit a înlesnit compartimentarea acesteia, astfel încît s-a putut crea în spate un spațiu îngust, cu intrarea din casă (fig. 14 a). Încăperea nouă are ca funcție de bază depozitarea produselor textile, în special a scoarțelor, păturilor și pieselor de port. Planul reflectă o etapă arhaică a dezvoltării locuinței țărănești și se întâlnește în special la casele a căror vechime depășește 100—130 de ani. În acest caz nu este vorba de mărirea spațiului interior, ci doar de compartimentarea celui existent pentru a putea corespunde unor noi cerințe.

O creștere a planului locuinței s-a realizat prin adăugarea *pîmniței* în partea opusă încăperii de locuit. De această dată ea servește în principal la depozitarea produselor alimentare, degajînd încăperea cu vatră, care va ocupa o poziție centrală. Este posibil ca dezvoltarea *pîmniței* să fie legată în special de intensificarea pomiculturii în zonă.

³¹ Gheorghe Crăiniceanu, *op. cit.*, p. 95; Roswith Cape-sius și F. B. Florescu, capitolul *Interiorul locuinței țărănești*, din *Arta populară românească*, p. 189.

³² Lucia Apolzan, *Tipuri de case — Aspecte funcționale*, în *Atlasul complex Porțile de Fier*, București, p. 225.

³³ Paul Petrescu, capitolul *Arhitectura*, din *Arta populară românească*, p. 158.

³⁴ Nicolae Constantinescu, *op. cit.*, p. 46.

³⁵ Petre Idu, *Feleacu «un sat de coastă» din sudul Clujului*, în *Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1965—1967*, p. 515.

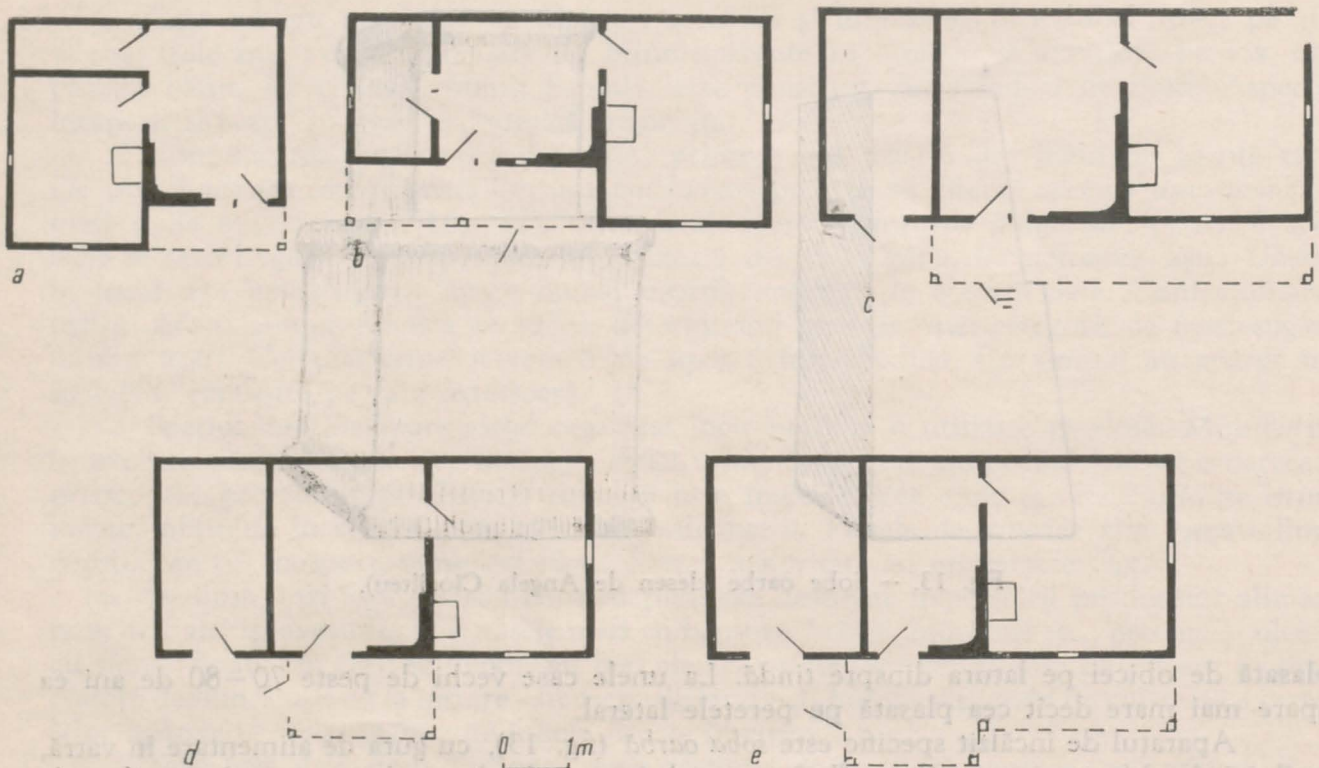


Fig. 14. — Planuri cuprinzând două încăperi și pîmniță (desen de Angela Ciocîlteu).

Pîmnița, prevăzută cu o ușă masivă, are o deschidere largă. Ea poate avea intrarea prin casă (fig. 14 a, b) sau, mai frecvent, direct de afară (fig. 14 c, d, e).

Casa și soba păstrează în continuare funcțiile de bază și vechea organizare. Dispoziția încăperilor este aceeași, din casă intrîndu-se în sobă. Sistemul de încălzire nu prezintă deosebiri față de planul format din numai două încăperi, fără pîmniță.

În unele cazuri se menține supradimensionarea încăperii de locuit și tinda parțială. Prin adăugarea pîmniței acoperișul devine mai mare, cu panta domoală și coama lungă.

Este de menționat faptul că planul cu pîmniță a avut în Podișul Mehedinți o frecvență mare și pînă în ultimele decenii a fost încă viu.

c) Casa cu trei sau patru încăperi (fig. 15 A a, b, c). Casa cu planul mai dezvoltat datează din secolul al XX-lea și reflectă tendința spre un confort sporit. Încăperile, numite *odăi*, sînt încă neîncălzite, deoarece poziția vetrei nu permite anexarea lor la sistemul de încălzit, păstrat încă sub puterea tradiției. Situația aceasta a împiedicat în bună măsură înmulțirea locuințelor cu plan dezvoltat, în podiș numărul lor fiind extrem de redus.

Sobele cu gură de alimentare în interior apar odată cu eliminarea vetrei, expresie a modernizării locuinței, în condițiile creșterii nevoilor de confort. Pe podiș, fenomenul s-a petrecut mai tîrziu în comparație cu zonele învecinate, aceasta datorită puternicului caracter tradițional care a dăinuit vreme îndelungată. Majoritatea caselor cu planul dezvoltat au apărut în special după primul război mondial și sînt expresia unei stări materiale mai ridicate.

Casele acestea fiind de dată mai recentă nu prezintă un plan bine cristalizat. Ele păstrează doar în parte vechea structură, realizată prin comunicarea directă între casă și sobă și intrarea de afară prin încăperea dintîi. Încăperea a treia poate avea intrarea din casă (fig. 15 Aa) care ocupă acum o poziție centrală, sau direct de afară (fig. 15 Ab).

La casele cu patru încăperi (fig. 15 Ac) ambele *odăi* sînt plasate pe latura opusă sobei, iar intrarea se face direct de afară și din casă. Dispunerea lor a putut fi influențată mai ales de casa avînd pîmnița cu intrare separată. Astfel putem explica, măcar în parte, apariția în zonă a încăperii cu intrarea de afară. De fapt, în multe cazuri, încăperile noi îndeplinesc mai ales funcția de depozitare a pieselor de port sau a produselor textile. Apare deja noțiunea de *odaie bună*, dar într-o formă primară. Mobilierul este extrem de

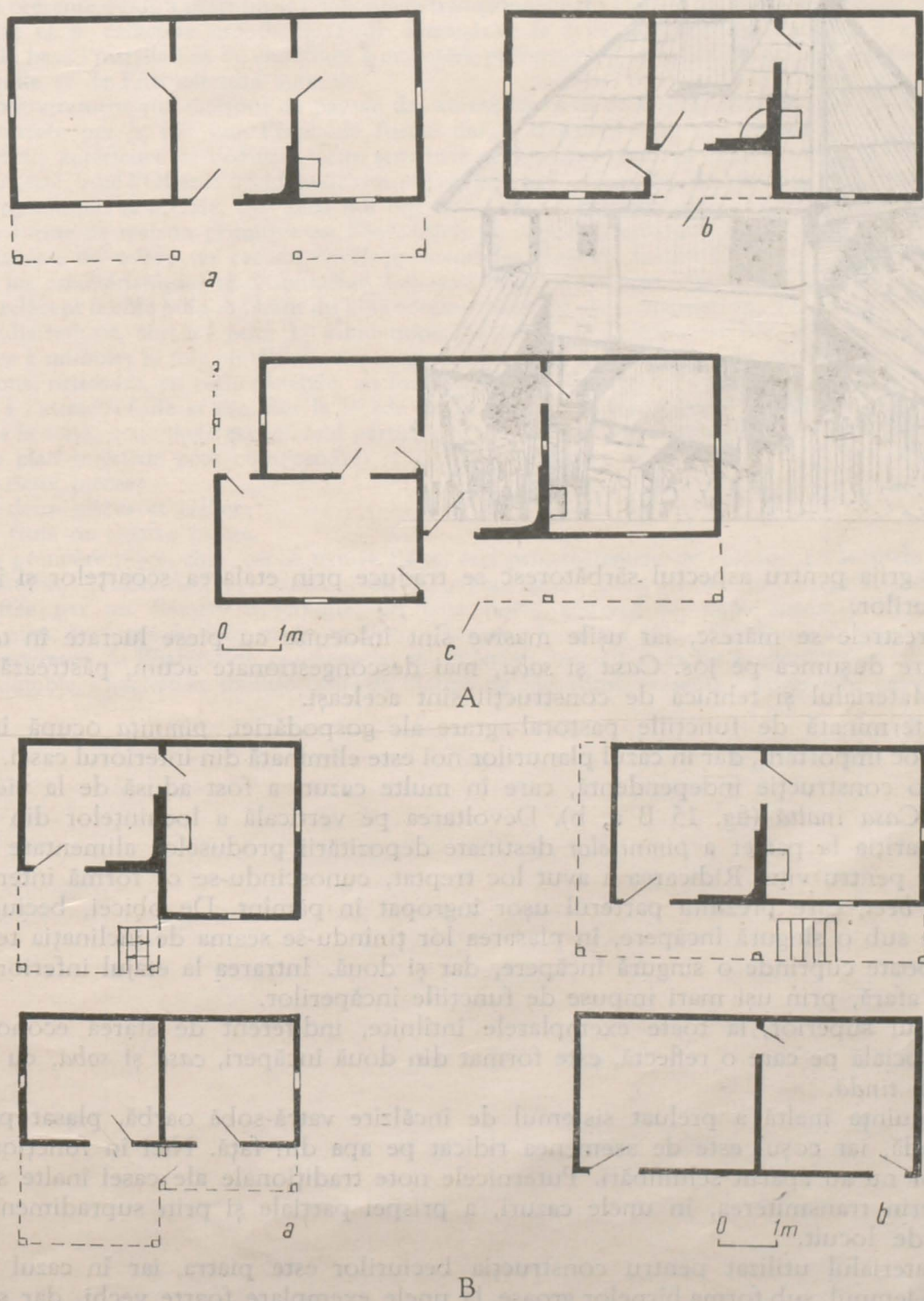
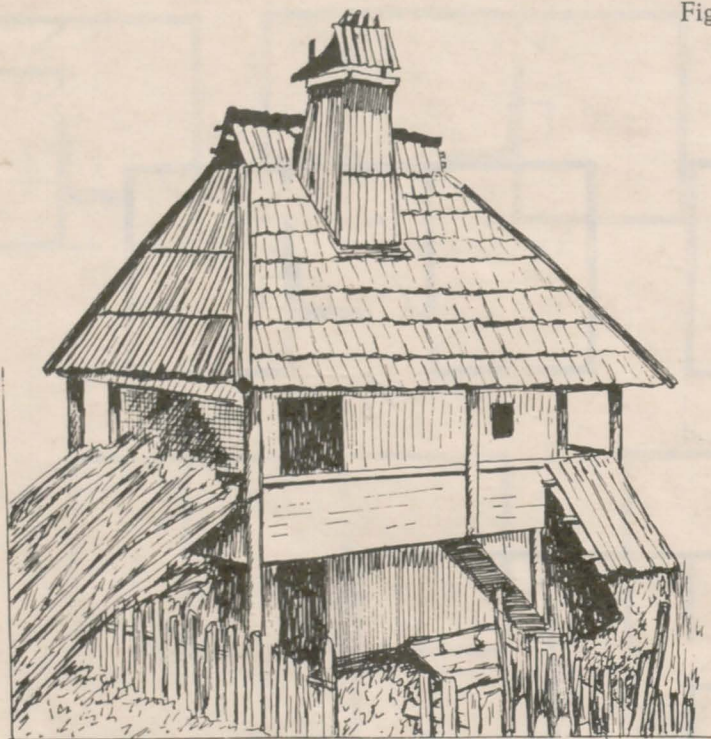


Fig. 15 A,B. — Planuri cuprinzînd trei sau patru încăperi (desen de Angela Ciocîlteu).



redus, iar grija pentru aspectul sărbătoresc se traduce prin etalarea scoarțelor și împodobirea paturilor.

Ferestrele se măresc, iar ușile masive sînt înlocuite cu piese lucrate în *tablii*. În odaie apare dușumea pe jos. *Casa* și *soba*, mai descongestionate acum, păstrează vechile funcții. Materialul și tehnica de construcții sînt aceleași.

Determinată de funcțiile pastoral-agrar ale gospodăriei, *pimnița* ocupă în continuare un loc important, dar în cazul planurilor noi este eliminată din interiorul casei. Adesea apare ca o construcție independentă, care în multe cazuri a fost adusă de la vie.

d) *Casa înaltă* (fig. 15 B a, b). Devoltarea pe verticală a locuințelor din podiș a permis apariția la parter a *pimnițelor* destinate depozitării produselor alimentare și chiar a *celarelor* pentru vite. Ridicarea a avut loc treptat, cunoscîndu-se ca formă intermediară casele cu *beci*, care prezintă parterul ușor îngropat în pămînt. De obicei, beciurile sînt construite sub o singură încăpere, în plasarea lor ținîndu-se seama de înclinația terenului. Parterul poate cuprinde o singură încăpere, dar și două. Intrarea la etajul inferior se face direct de afară, prin uși mari impuse de funcțiile încăperilor.

Catul superior, la toate exemplarele întîlnite, indiferent de starea economică și condiția socială pe care o reflectă, este format din două încăperi, *casă* și *sobă*, cu intrarea unică prin *tindă*.

Locuința înaltă a preluat sistemul de încălzire vatră-sobă oarbă, plasat pe latura de la fațadă, iar coșul este de asemenea ridicat pe apa din față. Nici în funcționalitatea încăperilor nu au apărut schimbări. Puternicele note tradiționale ale casei înalte se manifestă și prin transmiterea, în unele cazuri, a prispei parțiale și prin supradimensionarea încăperii de locuit.

Materialul utilizat pentru construcția beciurilor este piatra, iar în cazul înălțării parterului lemnul, sub forma birnelor groase, la unele exemplare foarte vechi, dar și piatra, generalizată în ultimele șase-șapte decenii. Etajul apare construit în întregime din lemn.

Privită în ansamblu, locuința tradițională din Podișul Mehedinți prezintă un vădit caracter unitar, realizat prin tehnică, material de construcție, plan, dispoziția încăperilor. Ea este totodată purtătoarea unor elemente de tip arhaic, preluate și de construcțiile mai noi, fapt ce o deosebește într-o oarecare măsură de zona limitrofă bănățeană, care formează o puternică unitate culturală cu Podișul Mehedinți.

RÉSUMÉ

La présente étude a pour objet l'habitation traditionnelle du Plateau de Mehedinți, dont elle souligne l'originalité et le caractère archaïque. Pour déterminer le type d'habitation, l'auteur a choisi comme élément de base l'installation de chauffage à caractère permanent, l'âtre, autour duquel gravite toute la vie de la famille et de l'exploitation agricole.

Contrairement aux maisons de paysan des autres zones de l'Olténie, celle du Plateau de Mehedinți est caractérisée par le fait que l'âtre, de forme demi-circulaire, et sa très haute cheminée sont placés dans la partie antérieure de l'édifice. Cette structure se retrouve dans la zone limitrophe du Banat, qui forme, du reste, avec l'Olténie occidentale une puissante unité culturelle, due à leurs similitudes anciennes de vie économique et sociale, des liens qui ont existé de tout temps entre les deux régions.

La forme de maison primitive est l'habitation de surface à niveau unique. Au cours de ces dernières décennies, on relève un certain développement des maisons hautes à deux niveaux, qui conservent toutefois les caractéristiques traditionnelles. Les statistiques du temps, complétées par les recherches sur les lieux, relèvent le rôle prépondérant du bois comme matériau de construction. La pierre n'est employée que subsidiairement, surtout pour les fondations. Le corps de l'édifice est bâti en poutres horizontales assemblées à mi-bois; le toit est d'ordinaire à quatre versants, à couverture de planches ou de bardeaux. Les maisons, orientées, en règle générale, en fonction du soleil et retirées vers l'arrière-cour, ne sont pas sensibles à l'attraction de la rue. Sur la façade de la maison se trouve une véranda ouverte, dénommée *tinda* dans la zone; cette *tinda* est souvent partielle, structure qui correspond de fait à un plan archaïque.

Le plan intérieur peut comprendre:

- deux pièces;
- deux pièces et cellier;
- trois ou quatre pièces.

La première pièce, *casa*, où se trouve l'âtre, sert principalement de cuisine. La seconde pièce, *soba*, est la chambre d'habitation permanente, où le paysan garde aussi les objets courants et de prix; elle est chauffée par un élément spécifique, un faux poêle, souvent dénommé *cuptor* (four), alimenté par l'âtre. Le plan, composé de deux pièces et d'un cellier sous le même toit, reflète une étape archaïque dans le développement de l'habitation paysanne et se rencontre surtout dans les constructions très anciennes. Dans l'ensemble, l'habitation traditionnelle du Plateau de Mehedinți présente un caractère unitaire évident.

de MAGDALENA VATĂMANIUC

Un loc important în cadrul artei noastre populare îl ocupă scoarțele. Alcătuite pentru a răspunde unor necesități practice sau pentru decorarea interiorului, ele ne uimesc prin măiestria țesăturii, armonia coloristică, precum și prin alegerea și îmbinarea celor mai variate motive într-un tot unitar. Înspirate din natură și tradiție, ele dobîndesc adesea, asemenea picturilor de pe fațadele mănăstirilor, valoare de document. Această caracteristică a scoarțelor de a întruni în unul și același obiect un complex de elemente distincte creează dificultăți în clasificarea lor. Greutatea constă în alegerea criteriului determinant pentru stabilirea tipului de scoarță. În lucrarea sa *Covorul maramureșean*¹, Boris Zderciuc consideră că acesta trebuie să fie destinația: « De rostul covorului (numirea folosită în Maramureș — n. red.) — spune el — depînd forma, dimensiunile, materia primă, dar mai ales cromatica, structura și compoziția ornamentală a piesei ». La rîndul său, Marcela Focșa², referindu-se la arta populară în general, afirmă că o clasificare « trebuie să scoată la iveală acele tipuri complexe, determinate istoric de evoluția genului de artă respectiv și care stabilesc anumite etape în ansamblul dezvoltării artistice a unui popor ». Țesăturile populare sînt împărțite apoi în trei grupe mari, criteriile de bază fiind materialul folosit, tehnica țesutului, ca și destinația.

Toate clasificările folosite au două trăsături comune și anume:

— conduc la grupuri mari de obiecte, în cadrul fiecărui grup domnind o diversitate destul de mare;

— spun foarte puțin despre structura și caracteristicile artistice ale fiecărei piese în parte.

Pentru soluționarea problemei clasificării scoarțelor ar trebui să se aibă în vedere două chestiuni, care apar în mod natural astfel:

1) necesitatea de a degaja modalitățile principale de compoziție, de tratare a motivelor, făcînd abstracție de structura particulară a acestor motive, adică să se descopere principiile unitare care se manifestă într-o varietate de forme;

2) analiza pentru fiecare din modalitățile de mai sus a factorilor care o determină (material, posibilități tehnice de execuție, funcție).

Se pare că pînă acum s-a răspuns doar la cea de a doua problemă. În ceea ce privește pe prima, chiar dacă s-a încercat tratarea ei, aceasta s-a făcut mai mult într-un mod descriptiv.

Prima problemă poate fi soluționată cu succes aplicînd principiile simetriei și folosind ca instrument teoria grupurilor. Pentru aceasta vom considera pe rînd fiecare dintre cele două componente de bază ale unei scoarțe și le vom descrie simetriile posibile³.

¹ Boris Zderciuc, *Covorul maramureșean*, București, 1963.

² Marcela Focșa, *Scoarțe românești din colecția Muzeului de artă populară al Republicii Socialiste România*, București, 1970.

³ Vom numi operație de simetrie a unui ornament aceea transformare care-l duce la acoperire cu sine. Operațiile de simetrie ale unui ornament formează un grup numit grupul de simetrie al ornamentului dat. El caracterizează simetria ornamentului.

Chenarul este format din una sau mai multe benzi decorative succesive. Acestea sînt în cazul covoarelor ornamente cu raport infinit, adică sînt generate de un ornament elementar numit motiv. Mai precis, ornamentul este format dintr-o bandă ⁴, o rețea unidimensională ⁵ dispusă după axa longitudinală a benzii și un motiv atașat fiecărui punct al rețelei.

Pentru benzile ornamentale, datorită prezenței rețelei unidimensionale, sînt posibile următoarele operații de simetrie: translații în direcția axei longitudinale, reflexii față de axa longitudinală sau față de axe transversale, simetrie centrală de ordinul 2 (rotație cu 180° în jurul unui punct sau simetria față de un punct numită și inversie).

Operațiile de simetrie le vom reprezenta prin substituții. În cazul benzilor ornamentale vom alege un sistem cartezian de coordonate x_1 Ox_2 cu Ox_1 după direcția axei longitudinale.

Sînt posibile următoarele cazuri:

1° O bandă ornamentală cu cea mai scăzută simetrie are grupul constituit din iterațiile aceleiași translații, numită *translație elementară*. În acest caz motivul este asimetric. Grupul de simetrie corespunzător este generat de translația elementară

$$t_1: \begin{cases} y_1 = x_1 + d \\ y_2 = x_2 \end{cases} \quad \begin{array}{l} d = \text{parametrul translației} = \\ = \text{distanța elementară} \end{array}$$

$$G_1 = \langle t_1 \rangle = \{ \epsilon, \pm t_1, \pm 2t_1, \pm 3t_1, \dots \}$$

$$nt_1: \begin{cases} y_1 = x_1 + nd \\ y_2 = x_2 \end{cases} \quad n \in \{0, \pm 1, \pm 2, \dots\}$$

Un exemplu foarte des întîlnit la scoarțele oltenești îl constituie banda ornamentală avînd drept motiv floarea de nălbă asimetrică:

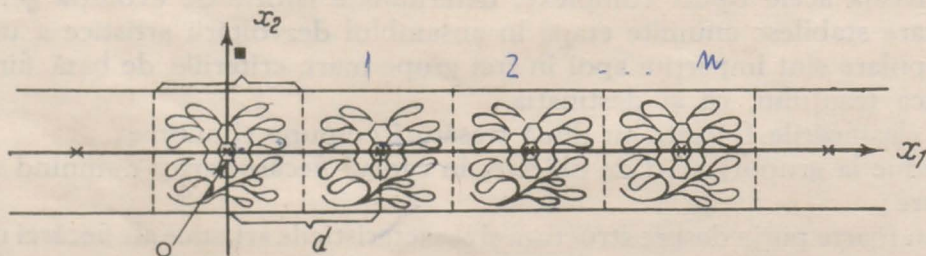


Fig. 1

× punctele rețelei unidimensionale

■ motivul care prin translații generează întreaga bandă decorativă

2° Un al doilea tip de simetrie este cel descris cu ajutorul operației t_1 de la 1° și al inversiei i . În acest caz motivul are un centru de simetrie.

Grupul de simetrie este generat de t_1 și inversia

$$i: \begin{cases} y_1 = -x_1 \\ y_2 = -x_2 \end{cases}$$

$$G_2 = \langle t_1, i \rangle$$

⁴ Vom numi bandă porțiunea din plan cuprinsă între două drepte paralele numite *drepte limită*. Dreapta paralelă cu dreptele limită care trece prin mijlocul benzii se numește *axa longitudinală*. Dreptele perpendiculare pe ea se numesc *axe transversale*.

⁵ *Rețeaua unidimensională* este mulțimea punctelor din plan situate echidistant pe o dreaptă; distanța dintre două puncte vecine ale rețelei o vom nota cu d și o vom numi *distanță elementară*.

Pentru exemplificare am ales o bandă cu motiv continuu de pe o carpetă din Moldova, regiunea Iași:

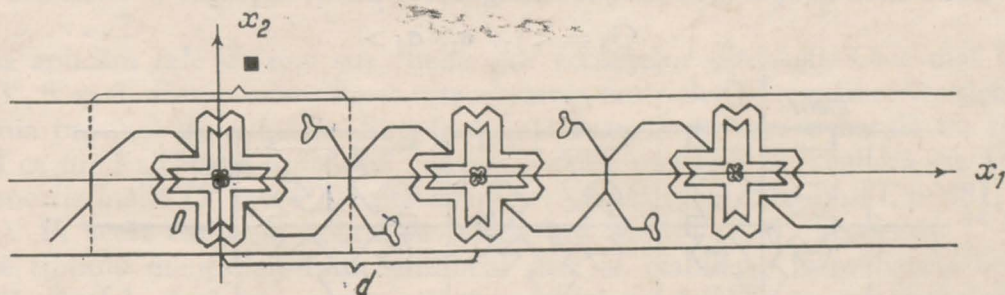


Fig. 2

- x punctele rețelei
- o centrul de simetrie
- motivul care prin translație generează banda

Următoarele două cazuri corespund simetriei bilaterale a motivului. Distincția între ele constă în poziția axei de simetrie față de axa longitudinală a benzii.

3° Axa de simetrie a motivului coincide cu axa longitudinală a benzii. Grupul de simetrie este generat de t_1 și de reflexia față de axa Ox_1 :

$$\sigma_1: \begin{cases} y_1 = x_1 \\ y_2 = -x_2 \end{cases}$$

$$G_3 = \langle \sigma_1, t_1 \rangle$$

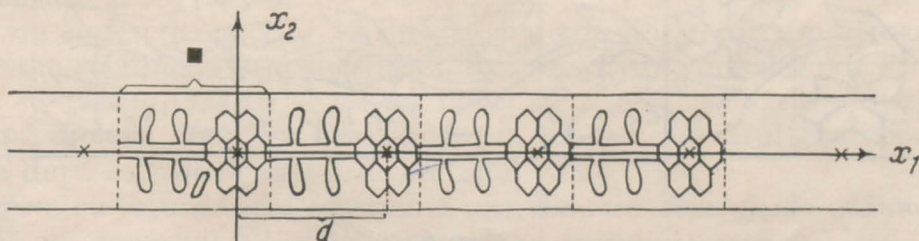


Fig. 3

- Bandă cu motiv oltenesc
- x punctele rețelei
- motivul care generează banda

4° Axa de simetrie a motivului este perpendiculară pe axa longitudinală. Grupul de simetrie este generat de t_1 și reflexia σ_2 față de axa Ox_2 .

$$G_4 = \langle \sigma_2, t_1 \rangle$$

$$\sigma_2: \begin{cases} y_1 = -x_1 \\ y_2 = x_2 \end{cases}$$

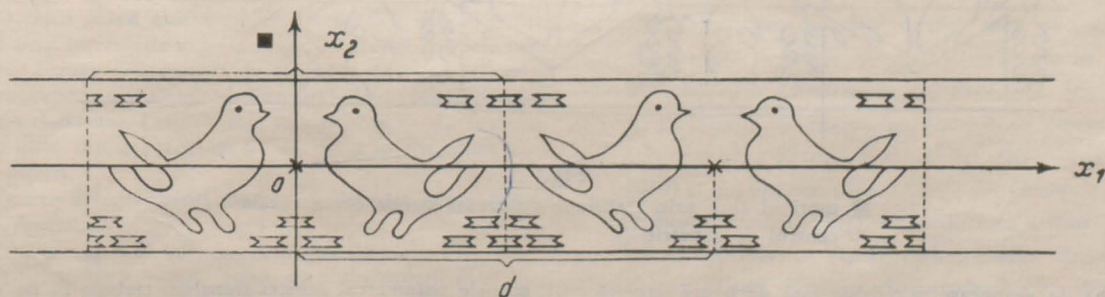


Fig. 4

- x punctele rețelei
- motivul

5° Motivul are două axe de simetrie, una de-a lungul axei longitudinale, cealaltă după o axă transversală. El are deci și un centru de simetrie și anume punctul de intersecție al celor două axe. Grupul de simetrie este generat de t_1, σ_1, σ_2

$$G_5 = \langle t_1, \sigma_1, \sigma_2 \rangle$$

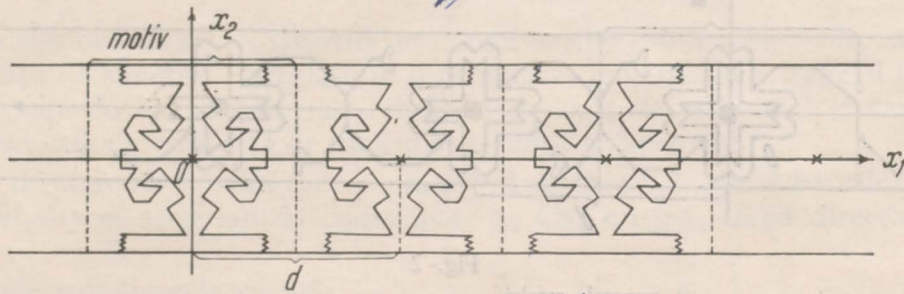


Fig. 5

Bandă ornamentală cu motiv oltenesc

6° și 7° corespund la ceea ce se numește reflexie de alunecare⁶.

6° Grupul de simetrie este generat de t_1 și σ_1^s :

$$\sigma_1^s: \begin{cases} y_1 = x_1 + \frac{d}{2} \\ y_2 = -x_2 \end{cases} \quad G_6 = \langle \sigma_1^s, t_1 \rangle$$

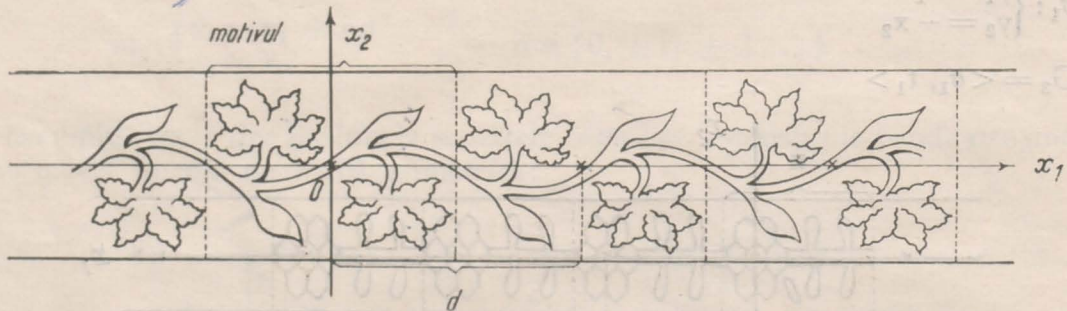


Fig. 6

7° Apare în plus față de 6° o simetrie centrală a motivului:

$$G_7 = \langle \sigma_1^s, i, t_1 \rangle$$

Pentru exemplificare am ales o bandă aparținând unei scoarțe moldovenești.

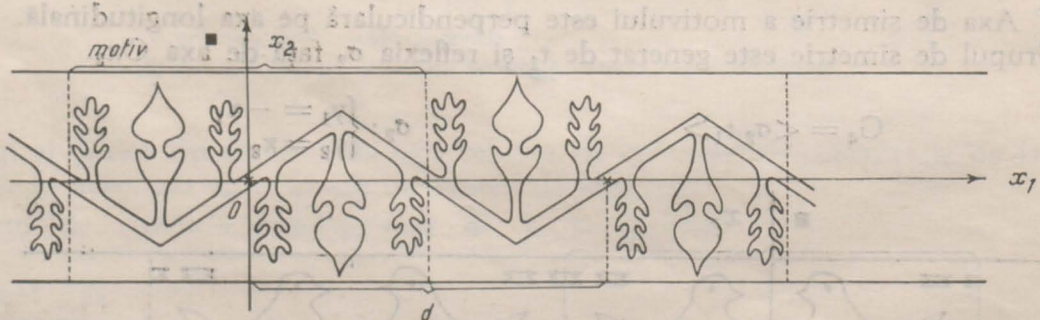


Fig. 7

■ motivul care prin translație generează banda ornamentală
O centrul de simetrie

⁶ Reflexia de alunecare = reflexia față de o axă urmată de o translație în direcția axei respective. În cazul benzilor ornamentale construite cu ajutorul unei rețele unidimen-

sionale parametrul acestei translații trebuie să fie de forma $\frac{n}{2}d$, d fiind distanța elementară definită în 5, iar $n \in \{0, \pm 1, \pm 2, \dots\}$.

Cu ajutorul teoriei grupurilor se arată că acestea sînt singurele simetrii posibile pentru benzile ornamentale. Le putem acum clasifica foarte ușor în funcție de grupurile de simetrie. Vom spune că o bandă are tipul j dacă grupul său de simetrie este G_j , $j = 1, 2, \dots, 7$.

Să aplicăm cele de mai sus chenarelor scoarțelor oltenesti. Cele mai frecvente sînt tipurile 3° , 5° și 6° . Caracteristică este introducerea unor elemente asimetrice pentru a înlătura monotonia produsă de simetrie. Sînt frecvente cazurile în care o bandă de tipul 1° poate fi privită ca fiind alcătuită din două benzi alunecate una față de cealaltă cu $1/2 d$ și avînd una o simetrie înaltă (5° sau 6°) și alta o simetrie joasă (vezi exemplul I, p. 181, prima bandă verticală). În acest caz vom spune că banda are tipul $1^\circ + 5^\circ$, respectiv $1^\circ + 6^\circ$. Un alt fapt care trebuie menționat este echilibrul care se stabilește între banda verticală și cea orizontală. Astfel, dacă una are o simetrie înaltă, cealaltă preia motivele ei, dar într-un astfel de aranjament încît reduce la minimum simetria.

Să analizăm acum cîmpul sîcărței. Cînd acesta este obișnuit, există un motiv care-l generează — ornamentul este cu raport dublu infinit. Altfel spus, cîmpul este constituit dintr-o rețea plană⁷ și un motiv atașat fiecărui punct al rețelei. O operație de simetrie pentru un astfel de ornament trebuie să lase invariantă rețeaua. De aici rezultă că simetriile de rotație posibile vor fi doar cele de ordinul 1, 2, 3, 4 sau 6. Corespunzător vor exista doar cinci tipuri de rețele și anume rețeaua oblică, dreptunghiulară, pătrată, rombică și hexagonală⁸. La sîcărțe apar doar rețelele dreptunghiulare, pătrate și rombice.

Ca și în cazul benzilor ornamentale, există doar un număr finit de posibilități pentru grupurile de simetrie și anume 17. Este interesant de menționat că egiptenii, care au excelat în arta ornamentului, cunoșteau și aplicau cu succes aceste simetrii, deși abia în secolul al XIX-lea, prin introducerea noțiunii de grup de transformări, a apărut posibilitatea unui studiu sistematic al lor⁹.

Trecem la descrierea celor 17 simetrii și a grupurilor corespunzătoare. Operațiile de simetrie le vom reprezenta prin substituții. Pentru aceasta vom alege un sistem cartezian de coordonate în plan x_1Ox_2 cu $O \equiv$ un punct al rețelei, iar axele dirijate, atunci cînd e posibil, după direcția dreptelor care generează rețeaua. În cazul hexagonal și rombic ele sînt dirijate după cele două diagonale ale unui romb.

Începem cu cazurile care corespund unei simetrii centrale de ordinul 1, 2, 3, 4 sau 6 (1° , 2° , 3° , 4° , respectiv 5°), adică ornamentul permite rotații cu 360° , 180° , 120° , 90° , respectiv 60° în jurul fiecărui punct al rețelei.

1° Un motiv asimetric atașat unuia dintre cele cinci tipuri de rețele menționate mai sus conduce la grupul de simetrie generat de *translațiile elementare* t_1 și t_2 , date de ecuațiile:

$$t_1: \begin{cases} y_1 = x_1 + d_1 \\ y_2 = x_2 \end{cases} \quad t_2: \begin{cases} y_1 = x_1 + d_2 \cos \varphi \\ y_2 = x_2 + d_2 \sin \varphi \end{cases}$$

$$G_1 = \langle t_1, t_2 \rangle$$

⁷ O rețea plană este mulțimea punctelor din plan care rezultă prin intersecția a 2 fascicule de drepte paralele echidistante. Figura determinată de 4 drepte de acest fel, astfel încît suprafața delimitată să fie minimă, se numește *paralelogram elementar*. Laturile sale se vor nota cu d_1 , respectiv d_2 , iar unul din unghiuri cu φ ; d_1 , d_2 , φ se vor numi *parametrii rețelei*.

⁸ Pentru diferite valori ale parametrilor se obțin diferite rețele. Astfel:

$d_1 \neq d_2$	a) $\varphi \neq 90^\circ$	rețea oblică (Γ_m)
	b) $\varphi = 90^\circ$	rețea dreptunghiulară (Γ_v)
	c) $\varphi = 120^\circ$	rețea hexagonală (Γ_h)
$d_1 = d_2 = d$	d) $\varphi = 90^\circ$	rețea pătrată (Γ_q)
	e) $\varphi \neq 90^\circ$	rețea rombică (Γ_r)

⁹ Prima demonstrație a fost dată de către G. Polya (*Ueber die Analogie der Kristallsymmetrie in der Ebene*, in *Zeitschrift für Kristallographie*, 1924, vol. 60, p. 278–282). Demonstrații de natură geometrică se găsesc la P. Niggli (*Geometrische Kristallographie des Diskontinuums*, Leipzig, 1919) și A. Speiser (*Die Theorie der Gruppen von endlicher Ordnung*, Berlin, 1927), iar deducerea aritmetică îi aparține lui G. Frobenius (*Gruppentheoretische Ableitung der 32 Kristallklassen*, Berliner Sitzungsberichte, 1911, p. 681) și J. J. Burckhardt (*Bemerkungen zur arithmetischen Berechnung der Bewegungsgruppen*, in *Commentarii Mathematici Helvetici*, 1930, vol. 2).

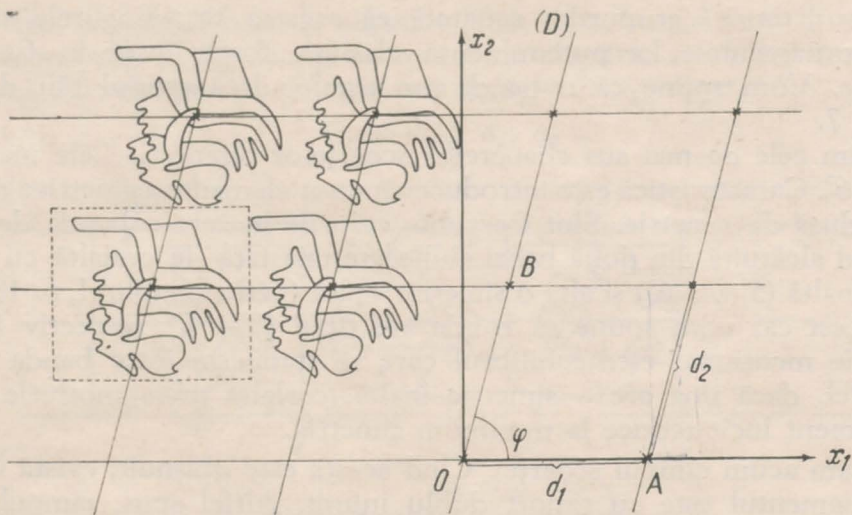


Fig. 8

× punctele rețelei

— dreptele care generează rețeaua

□ motivul care generează ornamentul

t_1 este translația în direcția lui Ox_1 și duce originea O în punctul A

t_2 este translația în direcția dreptei (D) (duce O în B)

2° Una dintre rețelele posibile și un motiv care are un centru de simetrie dau grupul generat de t_1 , t_2 și inversia i

$$t_1: \begin{cases} y_1 = x_1 + d_1 \\ y_2 = x_2 \end{cases} \quad t_2: \begin{cases} y_1 = x_1 + d_2 \cos \varphi \\ y_2 = x_2 + d_2 \sin \varphi \end{cases} \quad i: \begin{cases} y_1 = -x_1 \\ y_2 = -x_2 \end{cases}$$

$$G_2 = \langle t_1, t_2, i \rangle$$

Axele de coordonate și translațiile t_1 și t_2 se aleg la fel ca și în cazul 1°

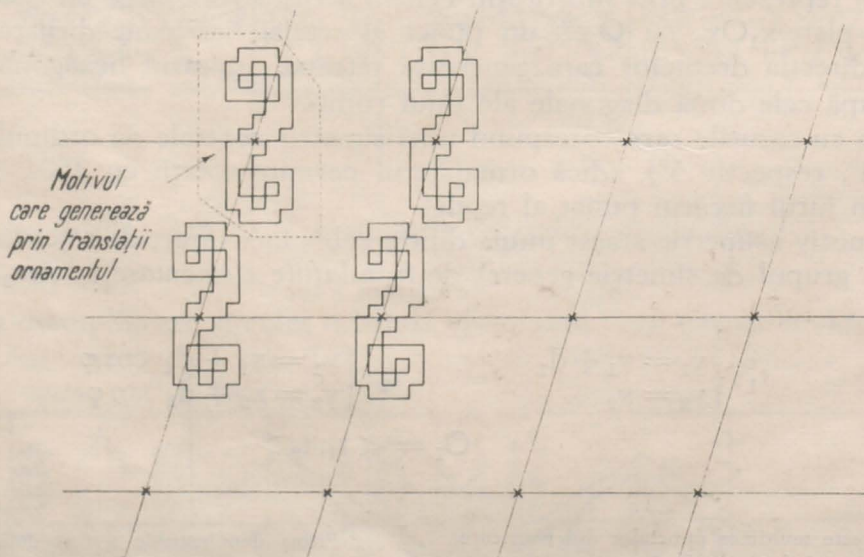


Fig. 9

× punctele rețelei — sînt centre de simetrie pentru motivul atașat fiecăruia dintre ele

3° Rețeaua este hexagonală. Motivul are o simetrie centrală de ordinul 3. Grupul de simetrie este generat de t_1 , t_2 și rotația de ordinul 3 — ρ_3

$$t_1: \begin{cases} y_1 = x_1 + \frac{1}{2}d \\ y_2 = x_2 - \frac{\sqrt{3}}{2}d \end{cases} \quad t_2: \begin{cases} y_1 = x_1 + \frac{1}{2}d \\ y_2 = x_2 + \frac{\sqrt{3}}{2}d \end{cases} \quad \rho_3: \begin{cases} y_1 = -\frac{1}{2}x_1 - \frac{\sqrt{3}}{2}x_2 \\ y_2 = \frac{\sqrt{3}}{2}x_1 - \frac{1}{2}x_2 \end{cases}$$

$$G_3 = \langle t_1, t_2, \rho_3 \rangle$$

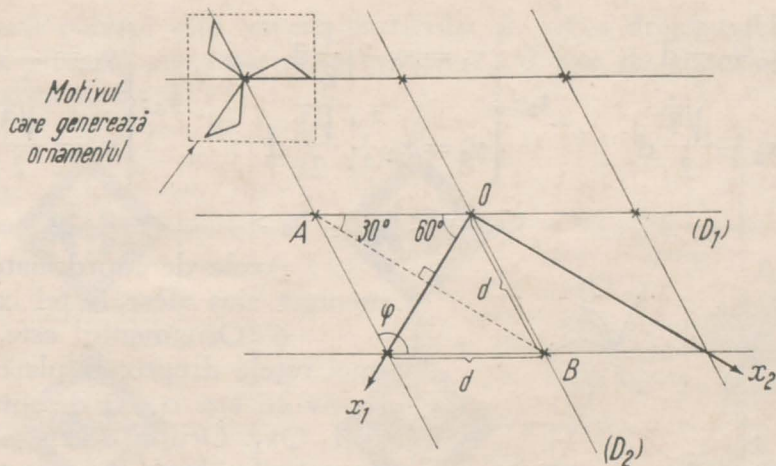


Fig. 10

t_1 are direcția dreptei (D_1) și duce O în punctul A , iar t_2 are direcția dreptei (D_2) și duce originea în punctul B .

4° Rețeaua este pătrată. Motivul are o simetrie centrală de ordinul 4. Operațiile de simetrie care generează G_4 sînt t_1 , t_2 și rotația de ordinul $4\rho_4$.

$$t_1: \begin{cases} y_1 = x_1 + d \\ y_2 = x_2 \end{cases}$$

$$t_2: \begin{cases} y_1 = x_1 \\ y_2 = x_2 + d \end{cases}$$

$$\rho_4: \begin{cases} y_1 = -x_2 \\ y_2 = x_1 \end{cases}$$

$$G_4 = \langle t_1, t_2, \rho_4 \rangle$$

Translațiile t_1 și t_2 au direcția axei Ox_1 , respectiv Ox_2 , și duc originea O în punctul A , respectiv B .

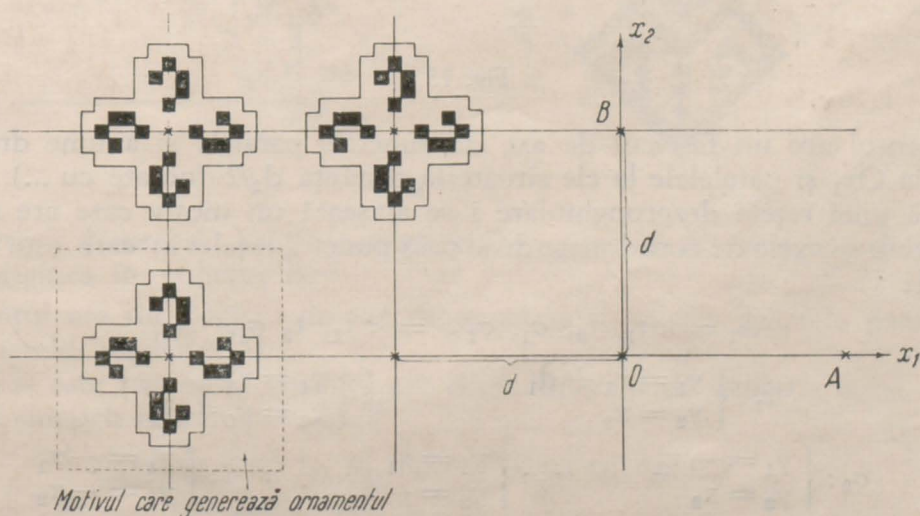


Fig. 11

5° Rețeaua este hexagonală. Motivul atașat fiecărui punct al rețelei are o simetrie centrală de ordinul 6. Grupul de simetrie al ornamentului este generat în acest caz de t_1 , t_2 , ρ_6

$$t_1: \begin{cases} y_1 = x_1 + \frac{1}{2}d \\ y_2 = x_2 - \frac{\sqrt{3}}{2}d \end{cases}$$

$$t_2: \begin{cases} y_1 = x_1 + \frac{1}{2}d \\ y_2 = x_2 + \frac{\sqrt{3}}{2}d \end{cases}$$

$$\rho_6: \begin{cases} y_1 = \frac{1}{2}x_1 - \frac{\sqrt{3}}{2}x_2 \\ y_2 = \frac{\sqrt{3}}{2}x_1 + \frac{1}{2}x_2 \end{cases}$$

$$G_5 = \langle t_1, t_2, \rho_6 \rangle$$

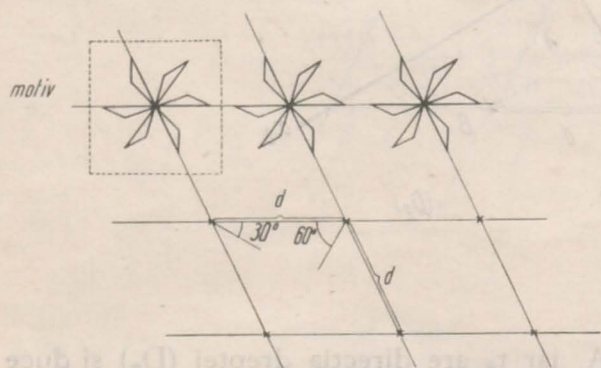


Fig. 12

Axele de coordonate și translațiile elementare sînt alese la fel ca și în cazul 3°.

6° Ornamentul este construit pe baza unei rețele dreptunghiulare cu ajutorul unui motiv ce are o axă de simetrie după direcția axei Ox_1 . Grupul de simetrie este generat de translațiile elementare t_1 , t_2 , precum și de reflexia față de axa Ox_1 .

$$t_1: \begin{cases} y_1 = x_1 + d_1 \\ y_2 = x_2 \end{cases} \quad t_2: \begin{cases} y_1 = x_1 \\ y_2 = x_2 + d_2 \end{cases}$$

$$\sigma_1: \begin{cases} y_1 = x_1 \\ y_2 = -x_1 \end{cases} \quad G_6 = \langle t_1, t_2, \sigma_1 \rangle$$

t_1 și t_2 au direcția axei Ox_1 , respectiv Ox_2 , și duc originea O în punctele A , respectiv B .

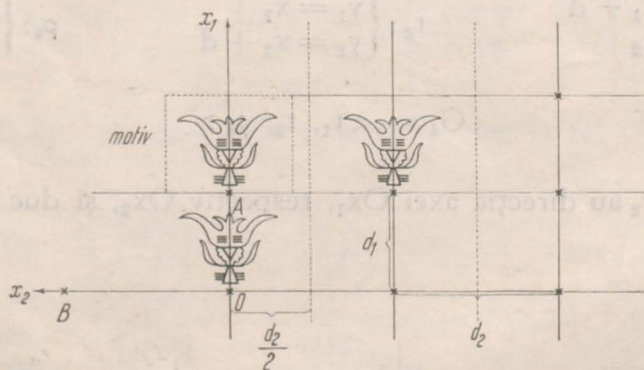


Fig. 13

Ornamentul are un fascicul de axe de simetrie paralele și anume dreptele rețelei care au direcția Ox_1 și paralelele la ele situate la distanța $d_2/2$ (notate cu ...).

7° Dacă unei rețele dreptunghiulare i se atașează un motiv care are drept axe de simetrie paralele la axele de coordonate duse prin punctul rețelei în care este fixat motivul rezultă grupul:

$$G_7 = \langle t_1, t_2, \sigma_1, \sigma_2 \rangle = \langle t_1, t_2, \sigma_1, i \rangle$$

$$t_1: \begin{cases} y_1 = x_1 + d_1 \\ y_2 = x_2 \end{cases}$$

$$t_2: \begin{cases} y_1 = x_1 \\ y_2 = x_2 + d_2 \end{cases}$$

$$\sigma_2: \begin{cases} y_1 = -x_1 \\ y_2 = x_2 \end{cases}$$

$$\sigma_1: \begin{cases} y_1 = x_1 \\ y_2 = -x_2 \end{cases}$$

$$i: \begin{cases} y_1 = -x_1 \\ y_2 = -x_2 \end{cases}$$

Axele de coordonate, precum și translațiile elementare sînt alese la fel ca și în cazul precedent. Punctele rețelei sînt centre de simetrie. Dreptele care generează rețeaua sînt axe de simetrie. Paralelele la acestea, duse la distanța $d_1/2$, respectiv $d_2/2$, sînt de asemenea axe de simetrie. Ornamentul are astfel 2 fascicule de axe de simetrie.

Acest tip de simetrie este foarte des întîlnit la scoarțe, în special la cele maramureșene.

Deoarece rețeaua pătrată este un caz particular de rețea dreptunghiulară (și anume pentru $d_1 = d_2 = d$), situația rețea pătrată + motiv cu 2 axe de simetrie perpendiculare nu o considerăm distinctă de 7°.

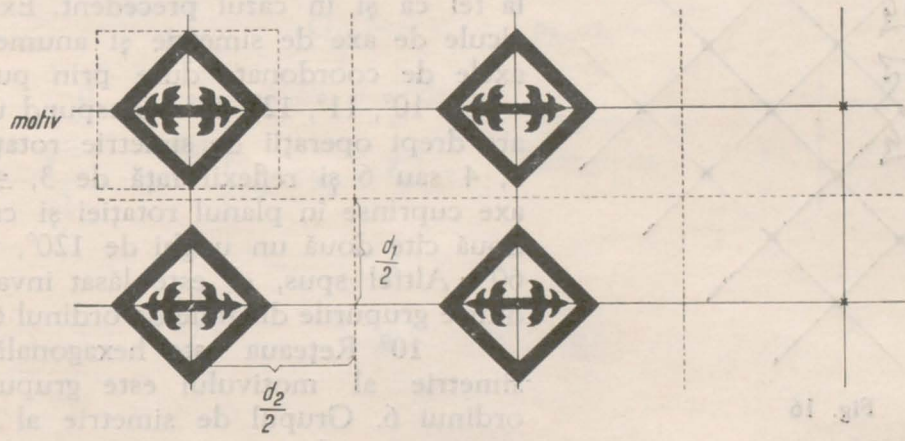


Fig. 14

--- axe de simetrie

8° O rețea rombică împreună cu un motiv ce are o axă de simetrie dirijată după Ox_1 (după una din diagonalele rombului) dau grupul G_8 .

$$G_8 = \langle t_1, t_2, \sigma_1 \rangle$$

$$t_1: \begin{cases} y_1 = x_1 + d \cos \frac{\varphi}{2} \\ y_2 = x_2 - d \sin \frac{\varphi}{2} \end{cases} \quad t_2: \begin{cases} y_1 = x_1 + d \cos \frac{\varphi}{2} \\ y_2 = x_2 + d \sin \frac{\varphi}{2} \end{cases} \quad \sigma_1: \begin{cases} y_1 = x_1 \\ y_2 = -x_2 \end{cases}$$

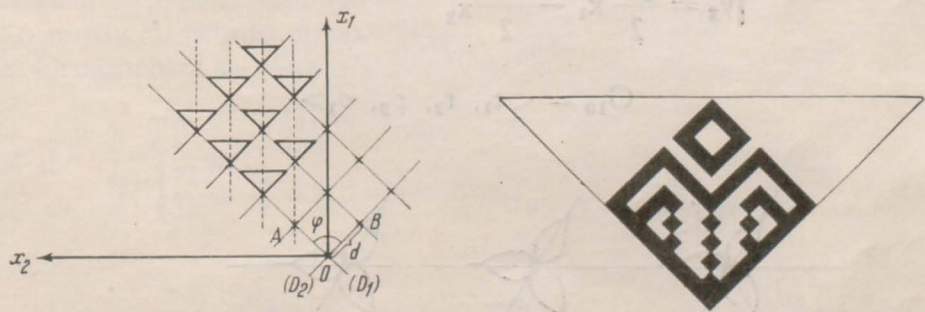


Fig. 15

t_1 are direcția dreptei (D_1) și duc originea O în punctul A , iar t_2 are direcția dreptei (D_2) și duc originea în punctul B .

Ornamentul are un fascicul de axe de simetrie și anume dreptele paralele la Ox_1 duse prin punctele rețelei(---).

9° Rețeaua este rombică. Motivul are drept operații de simetrie σ_1 și σ_2 , deci și pe i . Grupul de simetrie este în acest caz:

$$G_9 = \langle t_1, t_2, \sigma_1, \sigma_2 \rangle = \langle t_1, t_2, \sigma_1, i \rangle$$

$$t_1: \begin{cases} y_1 = x_1 + d \cos \frac{\varphi}{2} \\ y_2 = x_2 - d \sin \frac{\varphi}{2} \end{cases} \quad t_2: \begin{cases} y_1 = x_1 + d \cos \frac{\varphi}{2} \\ y_2 = x_2 + d \sin \frac{\varphi}{2} \end{cases} \quad i: \begin{cases} y_1 = -x_1 \\ y_2 = -x_2 \end{cases}$$

$$\sigma_1: \begin{cases} y_1 = x_1 \\ y_2 = -x_2 \end{cases} \quad \sigma_2: \begin{cases} y_1 = -x_1 \\ y_2 = x_2 \end{cases}$$

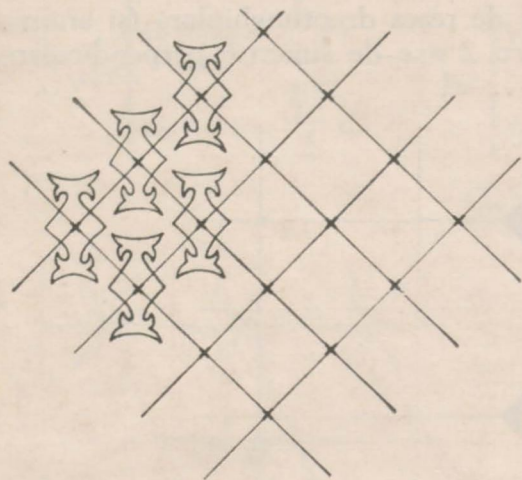


Fig. 16

Acest tip de simetrie este frecvent la scoarțele din Muntenia.

t_1 și t_2 , ca și axe de coordonate, sînt alese la fel ca și în cazul precedent. Există două fascicule de axe de simetrie și anume paralelele la axe de coordonate duse prin punctele rețelei.

10° , 11° , 12° , 13° corespund unui motiv ce are drept operații de simetrie rotații de ordinul 3, 4 sau 6 și reflexii față de 3, 4, respectiv 6 axe cuprinse în planul rotației și care determină două cîte două unghiuri de 120° , 90° , respectiv 60° . Altfel spus, el este lăsat invariant de unul dintre grupurile diedrale de ordinul 6, 8 sau 12.

10° Rețeaua este hexagonală. Grupul de simetrie al motivului este grupul diedral de ordinul 6. Grupul de simetrie al ornamentului este generat de:

$$t_1: \begin{cases} y_1 = x_1 + \frac{1}{2}d \\ y_2 = x_2 - \frac{\sqrt{3}}{2}d \end{cases} \quad t_2: \begin{cases} y_1 = x_1 + \frac{1}{2}d \\ y_2 = x_2 + \frac{\sqrt{3}}{2}d \end{cases}$$

$$\rho_3: \begin{cases} y_1 = -\frac{1}{2}x_1 - \frac{\sqrt{3}}{2}x_2 \\ y_2 = \frac{\sqrt{3}}{2}x_1 - \frac{1}{2}x_2 \end{cases} \quad \sigma_1: \begin{cases} y_1 = x_1 \\ y_2 = -x_2 \end{cases}$$

$$G_{10} = \langle t_1, t_2, \rho_3, \sigma_1 \rangle$$

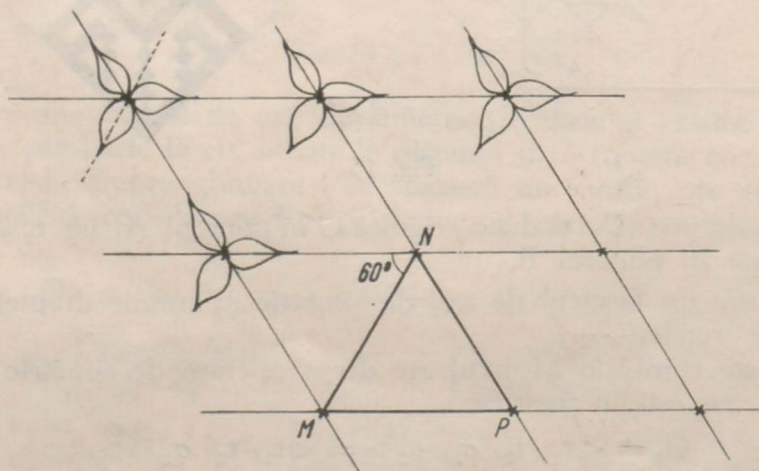


Fig. 17

--- axe de reflexie ale motivului

Axele de coordonate t_1 și t_2 sînt alese la fel ca și în cazul 3° .

Ornamentul are 3 fascicule de axe de simetrie formate din drepte paralele la laturile triunghiului echilateral MNP duse prin punctele rețelei.

11° Rețeaua este hexagonală. Operațiile de simetrie ale motivului sînt rotația de ordinul 3: ρ_3 precum și reflexiile față de 3 axe înclinată cu 120° una față de cealaltă. Aceste axe apar față de cele de la 10° rotite cu 30° . Grupul de simetrie este:

$$G_{11} = \langle t_1, t_2, \rho_3, \sigma_2 \rangle$$

$$t_1: \begin{cases} y_1 = x_1 + \frac{1}{2}d \\ y_2 = x_2 - \frac{\sqrt{3}}{2}d \end{cases} \quad t_2: \begin{cases} y_1 = x_1 + \frac{1}{2}d \\ y_2 = x_2 + \frac{\sqrt{3}}{2}d \end{cases} \quad \sigma_2: \begin{cases} y_1 = -x_1 \\ y_2 = x_2 \end{cases} \quad \rho_3: \begin{cases} y_1 = -\frac{1}{2}x_1 - \frac{\sqrt{3}}{2}x_2 \\ y_2 = \frac{\sqrt{3}}{2}x_1 - \frac{1}{2}x_2 \end{cases}$$

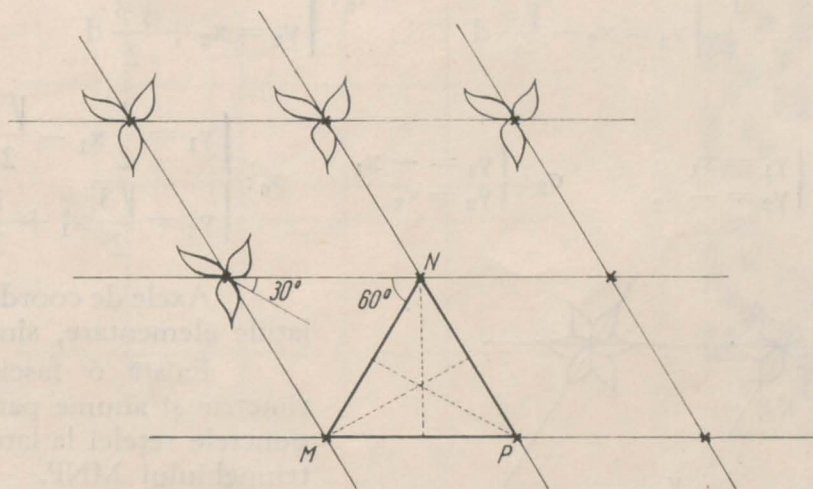


Fig. 18

Axele de coordonate t_1 și t_2 sînt la fel ca și în cazul 3°. Axele de simetrie ale ornamentului sînt paralelele duse prin punctele rețelei la înălțimile (---) triunghiului MNP.

12° Un motiv cu grupul de simetrie – grupul diedral de ordinul 8 – este atașat unei rețele pătrate. Ornamentul va avea o simetrie caracterizată de grupul:

$$G_{12} = \langle t_1, t_2, \rho_4, \sigma_1, \sigma_2 \rangle$$

$$t_1: \begin{cases} y_1 = x_1 + d \\ y_2 = x_2 \end{cases} \quad t_2: \begin{cases} y_1 = x_1 \\ y_2 = x_2 + d \end{cases} \quad \sigma_1: \begin{cases} y_1 = x_1 \\ y_2 = -x_2 \end{cases} \quad \sigma_2: \begin{cases} y_1 = -x_1 \\ y_2 = x_2 \end{cases} \quad \rho_4: \begin{cases} y_1 = -x_2 \\ y_2 = x_1 \end{cases}$$

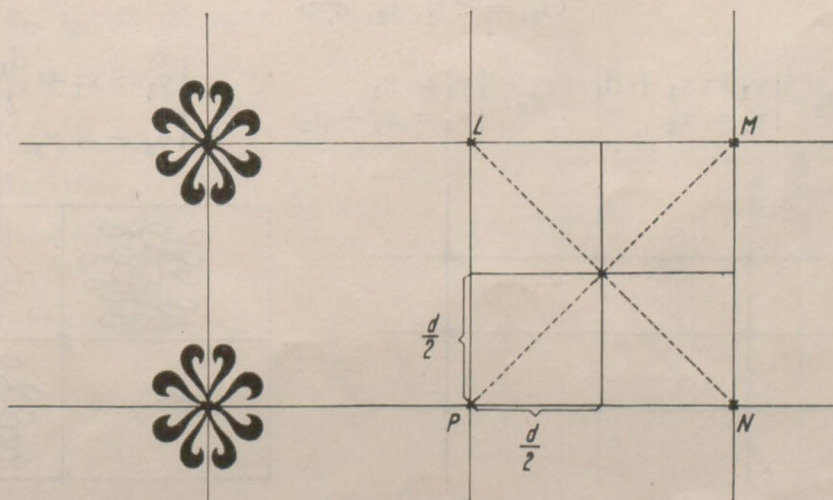


Fig. 19

t_1, t_2 , ca și axele de coordonate, sînt alese ca și în cazul 4°. Există 6 fascicule de axe de simetrie și anume paralelele duse prin punctele rețelei la laturile și diagonalele pătratului

LMNP, precum și paralelele la laturile pătratului LMNP duse la distanța $\frac{d}{2}$ (datorită faptului că rețeaua pătrată e un caz particular de rețea dreptunghiulară și de rețea rombică).

13° O rețea hexagonală și un motiv cu grupul de simetrie = grupul diedral de ordinul 12 conduc la:

$$G_{13} = \langle t_1, t_2, \rho_6, \sigma_1, \sigma_2 \rangle$$

$$t_1: \begin{cases} y_1 = x_1 + \frac{d}{2} \\ y_2 = x_2 - \frac{\sqrt{3}}{2}d \end{cases} \quad t_2: \begin{cases} y_1 = x_1 + \frac{d}{2} \\ y_2 = x_2 + \frac{\sqrt{3}}{2}d \end{cases}$$

$$\sigma_1: \begin{cases} y_1 = x_1 \\ y_2 = -x_2 \end{cases}$$

$$\sigma_2: \begin{cases} y_1 = -x_1 \\ y_2 = x_2 \end{cases}$$

$$\rho_6: \begin{cases} y_1 = \frac{1}{2}x_1 - \frac{\sqrt{3}}{2}x_2 \\ y_2 = \frac{\sqrt{3}}{2}x_1 + \frac{1}{2}x_2 \end{cases}$$

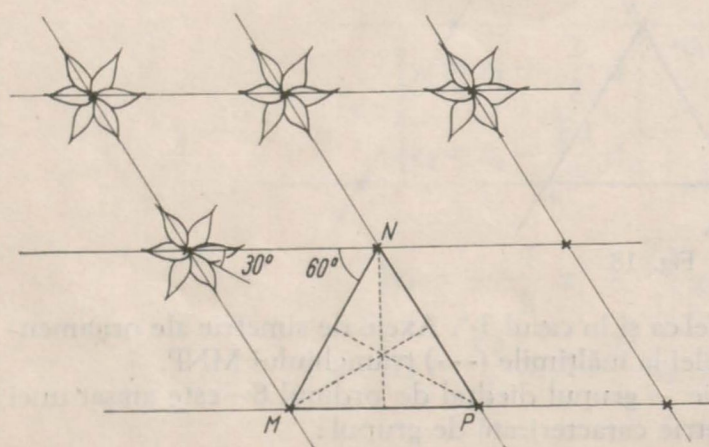


Fig. 20

Grupul de simetrie este:

$$G_{14} = \langle t_1, t_2, \sigma_1^s \rangle$$

$$t_1: \begin{cases} y_1 = x_1 + d_1 \\ y_2 = x_2 \end{cases} \quad t_2: \begin{cases} y_1 = x_1 \\ y_2 = x_2 + d_2 \end{cases} \quad \sigma_1^s: \begin{cases} y_1 = x_1 + \frac{d_1}{2} \\ y_2 = -x_2 \end{cases}$$

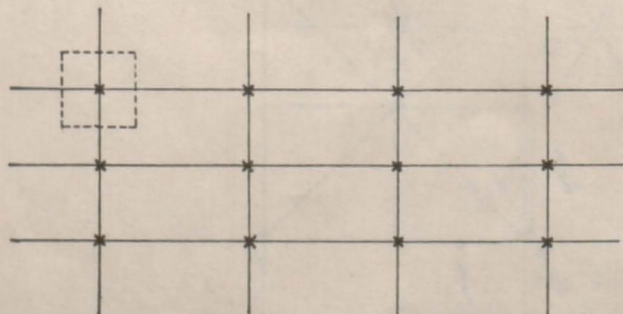


Fig. 21

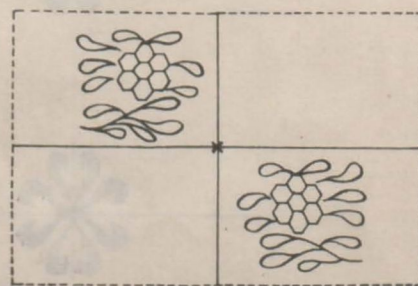
¹⁰ Reflexia de alunecare constă dintr-o reflexie față de o dreaptă și translație pe direcția dreptei respective. Deoarece în cazul rețelilor plane pătrate sau dreptunghiulare rolul axelor de coordonate Ox_1 și Ox_2 este similar, vom

Axele de coordonate, ca și translațiile elementare, sînt cele de la 3°.

Există 6 fascicule de axe de simetrie și anume paralelele duse prin punctele rețelei la laturile și înălțimile triunghiului MNP.

Cazurile rămase corespund reflexiei de alunecare ¹⁰. Singurele rețele pentru care aceasta este posibilă sînt cea pătrată și cea dreptunghiulară.

14° Motivul este asimetric. Reflexia de alunecare se face după dreptele paralele cu Ox_1 duse prin punctele rețelei dreptunghiulare.



considera totdeauna această translație în direcția lui Ox_1 (celălalt caz nu aduce nimic în plus). Parametrul translației va fi atunci $\frac{nd_2}{2}$ $n \in \{0, \pm 1, \pm 2, \dots\}$.

15° Motivul are un centru de simetrie. Axele de reflexie alunecată sînt paralelele duse la Ox_1 prin punctele rețelei dreptunghiulare.

15° Motivul are un centru de simetrie. Axele de reflexie alunecată sînt paralelele duse la Ox_1 prin punctele rețelei dreptunghiulare.

$$G_{15} = \langle t_1, t_2, \sigma_1^s, \rho_2 \rangle$$

$$t_1: \begin{cases} y_1 = x_1 + d_1 \\ y_2 = x_2 \end{cases} \quad t_2: \begin{cases} y_1 = x_1 \\ y_2 = x_2 + d_2 \end{cases} \quad \sigma_1^s: \begin{cases} y_1 = x_1 + \frac{d_1}{2} \\ y_2 = -x_2 \end{cases} \quad \rho_2: \begin{cases} y_1 = -x_1 \\ y_2 = -x_2 \end{cases}$$

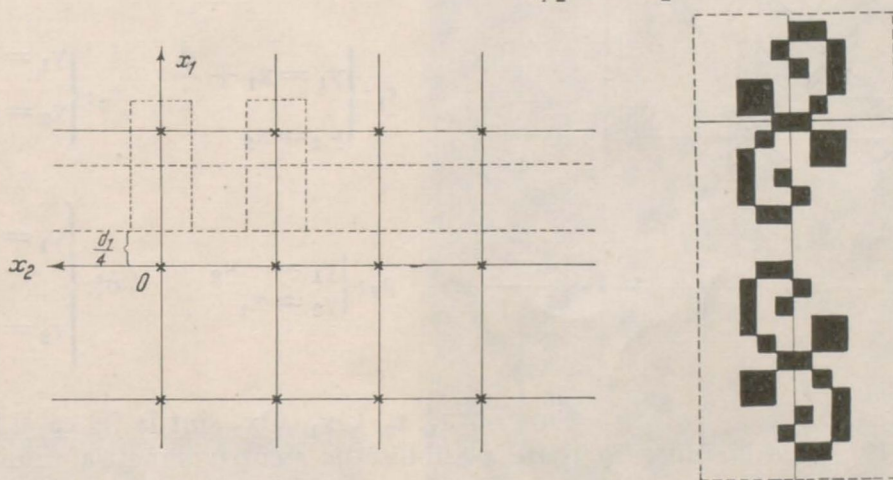


Fig. 22

--- axe de simetrie

Ox_1, Ox_2, t_1 și t_2 sînt ca și în cazul 6°.

Paralelele la Ox_2 situate la distanța $\frac{2k+1}{4}d_1$ de Ox_2 sînt axe de simetrie; $k \in \{0, 1, 2, \dots\}$.

16° Rețeaua este dreptunghiulară. Motivul are un centru de simetrie. Axele de oglindire alunecată sînt dreptele paralele cu Ox_1 situate de o parte și de cealaltă a dreptelor duse prin punctele rețelei la distanță $= \frac{d_2}{4}$.

Grupul de simetrie va fi:

$$G_{16} = \langle t_1, t_2, \sigma_1^g, \sigma_2^g, \rho_2 \rangle$$

$$t_1: \begin{cases} y_1 = x_1 + \frac{d_1}{2} \\ y_2 = x_2 \end{cases}$$

$$t_2: \begin{cases} y_1 = x_1 \\ y_2 = x_2 + \frac{d_2}{2} \end{cases}$$

$$\sigma_1^g: \begin{cases} y_1 = x_1 + \frac{d_1}{2} \\ y_2 = -x_2 + \frac{d_2}{2} \end{cases}$$

$$\sigma_2^g: \begin{cases} y_1 = -x_1 + \frac{d_1}{2} \\ y_2 = x_2 + \frac{d_2}{2} \end{cases}$$

$$\rho_2: \begin{cases} y_1 = -x_1 \\ y_2 = -x_2 \end{cases}$$

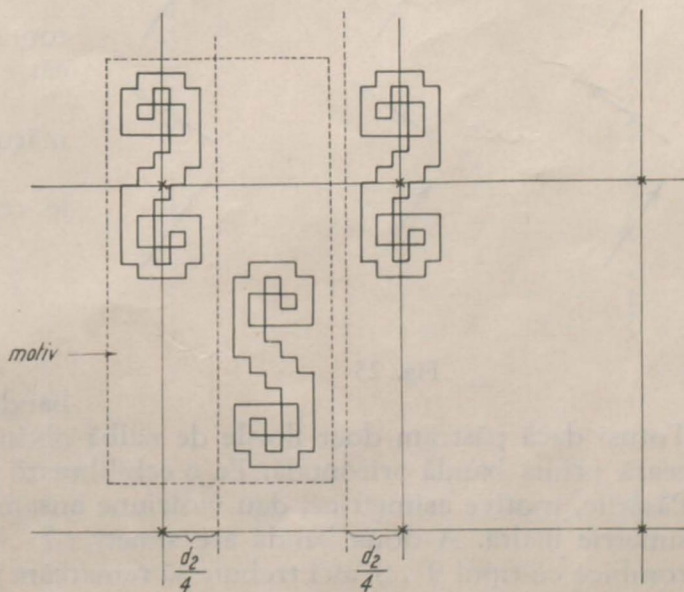


Fig. 23

--- axe de reflexie de alunecare

 motivul care generează ornamentul

Ox_1, Ox_2, t_1, t_2 sînt alese ca și în cazul 6°.

17° Rețeaua este pătrată. Motivul are o simetrie centrală de ordinul 4. Axele de oglindire alunecată sînt dreptele paralele cu Ox_1 , situate de o parte și de alta a dreptelor duse prin punctele rețelei la distanța $= \frac{d}{4}$.

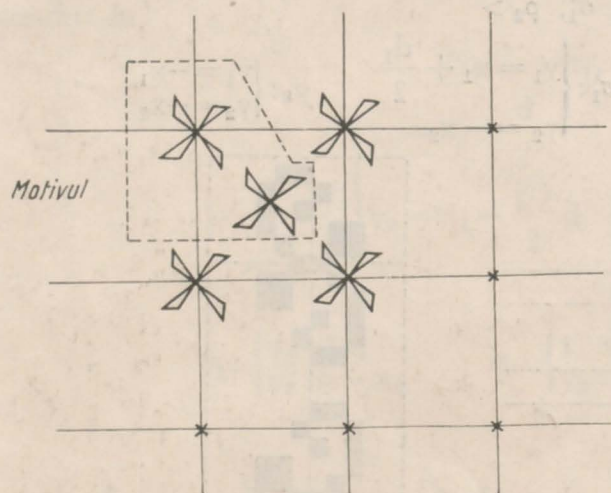


Fig. 24

Grupul de simetrie este:

$$G_{17} = \langle t_1, t_2, \rho_4, \sigma_1^g \rangle$$

$$t_1: \begin{cases} y_1 = x_1 + \frac{d}{2} \\ y_2 = x_2 \end{cases} \quad t_2: \begin{cases} y_1 = x_1 \\ y_2 = x_2 + \frac{d}{2} \end{cases}$$

$$\rho_4: \begin{cases} y_1 = -x_2 \\ y_2 = x_1 \end{cases} \quad \sigma_1^g: \begin{cases} y_1 = x_1 + \frac{d}{2} \\ y_2 = -x_2 + \frac{d}{2} \end{cases}$$

t_1, t_2, Ox_1, Ox_2 sînt la fel ca și în cazul 4°.

Aceste 17 situații epuizează toate posibilitățile pentru simetria unui ornament cu raport dublu infinit.

Ca și în cazul benzilor ornamentale, putem atașa fiecărui tip de simetrie un tip de câmp. Se poate întîmpla să existe două sau mai multe rețele care generează un câmp. Dacă tipurile lor sînt j, k, l , de exemplu, atunci tipul câmpului se va nota cu (j, k, l) ($j, k, l \in \{1, \dots, 17\}$).

Vom numi *tipul* unei scoarțe un șir de forma

$$a_1, a_2, \dots, a_n/b_1, b_2, \dots, b_m/(c_1, c_2, \dots, c_l)$$

unde

$a_1, a_2, \dots, a_n$ sînt tipurile benzilor verticale ale chenarului considerate de la exterior către câmp (n = numărul acestor benzi).

$b_1, b_2, \dots, b_m$ sînt tipurile benzilor orizontale ale chenarului considerate de la exterior către câmp (m = numărul lor).

$(c_1, c_2, \dots, c_l)$ tipul câmpului, l = numărul rețelelor care definesc câmpul.

Vom analiza cîteva exemple de scoarțe și le vom stabili tipul.

I. SCOARȚĂ OLTENEASCĂ, 1867

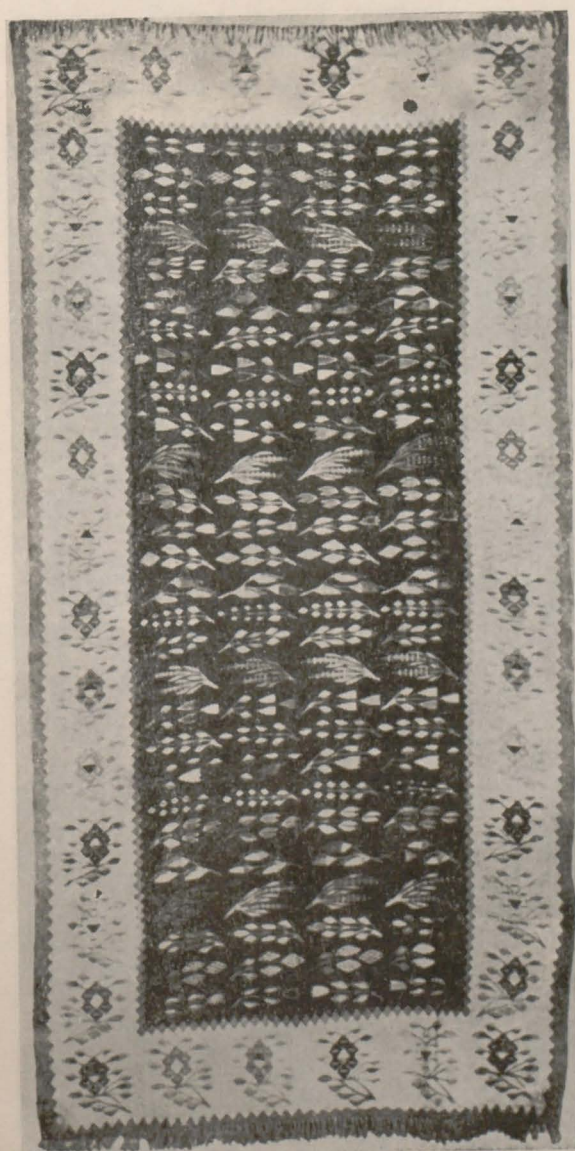
Chenarul cuprinde două margini. Prima bandă verticală are grupul de simetrie 1° .

Totuși dacă păstrăm doar florile de nalbă obținem simetria 5° . Această simetrie caracterizează prima bandă orizontală. Ea o echilibrează pe cea verticală, suplinindu-i lipsa simetriei. Păsările, motive asimetrice, dau vioiciune ansamblului care cuprinde în rest doar motive cu simetrie înaltă. A doua bandă are simetria 7° . Câmpul este constituit pe baza unei rețele rombighe cu tipul 9° . Și aici trebuie să remarcăm introducerea unor elemente asimetrice, care dau viață ansamblului.

Covorul are deci tipul

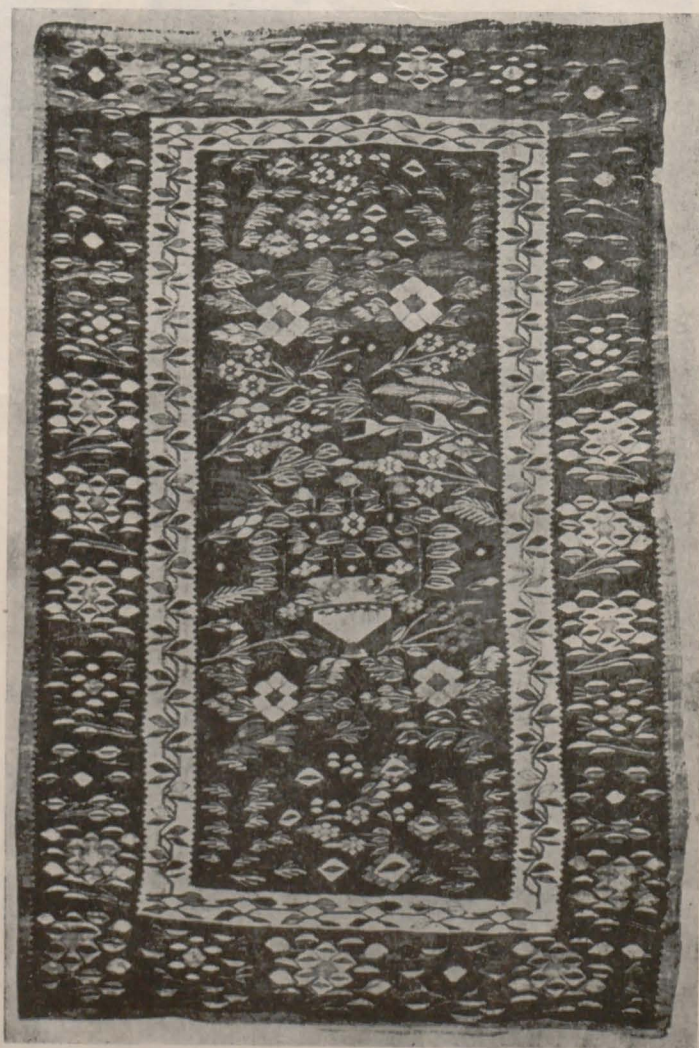
$$1^\circ + 5^\circ, 7^\circ/5^\circ//9^\circ$$

Ex. I



Ex. II

Ex. III



Ex. IV

II. SCOARȚĂ OLTENEASCĂ

Chenarul este alcătuit dintr-o singură margine. Banda verticală conține un motiv asimetric și are tipul 6° . Cea orizontală preia motivul, dar într-un astfel de aranjament încât reduce la minimum simetria — tipul 1° . Cîmpul conține 9 motive diferite și nu se observă o regularitate în succesiunea lor. Dacă păstrăm însă numai orientarea și pozițiile relative ale elementelor constitutive, găsim un ornament cu o rețea dreptunghiulară și cu grupul de simetrie 14° (vezi fig. 25).

Tipul covorului va fi deci $6^\circ/1^\circ/14^\circ$.

III. SCOARȚĂ OLTENEASCĂ CU DESENE ANTROPOMORFE ȘI ZOOMORFE

Cuprinde un chenar format din trei margini. Prima bandă verticală are tipul 7° . Banda orizontală preia motivul cu simetria cea mai înaltă. Ea are tipul 5° .

A doua bandă verticală are grupul de simetrie 1° . Totuși, ea poate fi socotită ca formată din două benzi alunecate una față de cealaltă cu $1/2$ distanța elementară și anume una cu tipul 5° , alta cu tipul 1° . Banda orizontală preia un motiv de la cea verticală. Ea are grupul 1° . Marginea a treia este caracterizată de grupul 5° .

Cîmpul poate fi interpretat ca alcătuit cu ajutorul a trei rețele dreptunghiulare, alunecate una față de cealaltă cu $1/3$ distanța elementară. Ele au grupurile 1° , 1° (oamenii, păsările), respectiv 7° (florile) (vezi fig 26).

Tipul scoarței va fi

$$7^\circ, 1^\circ + 5^\circ, 5^\circ/5^\circ, 1^\circ, 5^\circ/(1^\circ, 7^\circ, 1^\circ)$$

IV. SCOARȚĂ OLTENEASCĂ CU MOTIVE FLORALE

Este alcătuită dintr-un chenar cu două margini și cîmp cu motiv central. Prima bandă verticală a chenarului are grupul de simetrie 6° . Banda orizontală cuprinde același motiv, floarea de nalbă, dar cu simetria redusă la minimum (tipul 1°). În a doua margine, raporturile se inversează: banda verticală are simetria minimă (tipul 1°), iar cea orizontală simetria cea mai înaltă (grupul 5°). Cîmpul este construit pe baza motivului pomul vieții, care apare aici sub forma vasului cu flori cu șase petale (tipic oltenesci). Dacă facem abstracție de anumite detalii, cîmpul are o simetrie bilaterală caracterizată de grupul 6° .

Tipul scoarței este:

$$6^\circ, 1^\circ/1^\circ, 5^\circ/6^\circ.$$

Am dat exemple de scoarțe oltenesci deoarece metoda descrisă se aplică mai greu în acest caz, datorită prezenței unui număr destul de mare de benzi, precum și din cauza compoziției cîmpului. În aparență asimetric, acesta este alcătuit de cele mai multe ori după un plan ascuns care amintește de decorațiunea arabă. Echilibrul și armonia sînt date în acest caz de

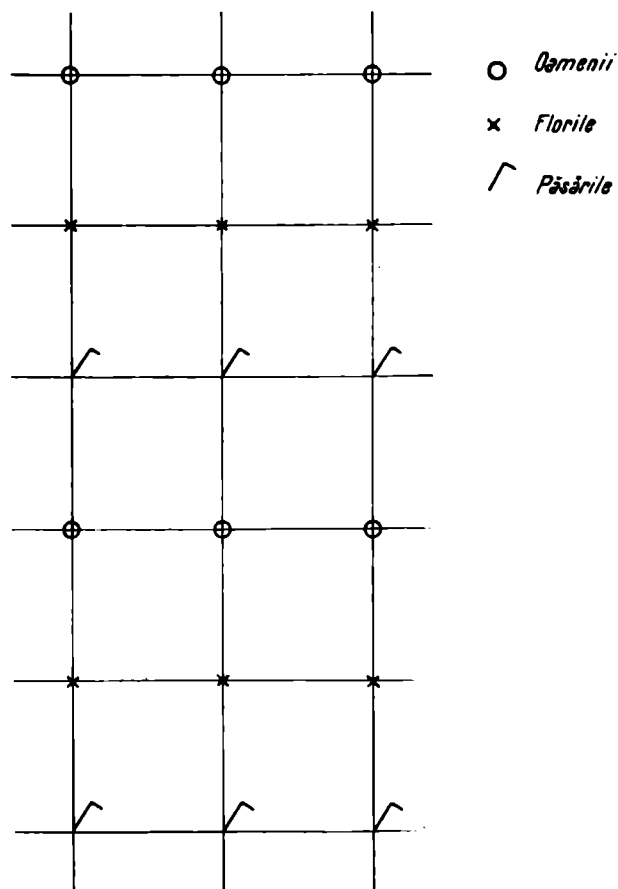


Fig. 26

pozițiile relative ale elementelor, iar vioiciunea de varietatea motivelor alese (vezi exemplul II). Tipurile cele mai bine reprezentate pentru cîmpurile scoarțelor oltenești sînt 1° , 6° , 7° , 9° sau 14° , precum și combinații ale lor. Elementele asimetrice, introduse atît în benzi, cît și în cîmp, dau un plus de frumusețe și eleganță scoarțelor oltenești față de scoarțele altor regiuni, la care geometrismul accentuat al compoziției este echilibrat doar de cromatica piesei respective ¹¹.

În cazul covorului maramureșean tipul cel mai frecvent este 5/3//7, 7.

Studiul simetriei scoarțelor trebuie luat în considerare atunci cînd se face o clasificare, deoarece poate aduce elemente noi în cadrul cercetării acestei categorii de obiecte de artă.

Grupurile de simetrie descrise mai sus pot fi folosite la toate ornamentele care prezintă raport infinit, respectiv raport dublu infinit. Ele dau schema după care sînt orînduite motivele ce compun ornamentul.

LA THÉORIE DES GROUPES DANS LA CLASSIFICATION DES TAPIS

RÉSUMÉ

L'ouvrage se propose de donner une classification des tapis en prenant pour point de départ les principes de la symétrie et comme instrument la théorie des groupes. On a choisi pour exemples des tapis d'Olténie, vu que la méthode proposée s'applique avec le maximum de difficulté en ce cas, à cause des caractéristiques des motifs et de la manière dont est organisé le champ.

Y sont analysées, tour à tour, les principales parties composantes du tapis, à savoir la bordure et le champ. En ce qui concerne les bandes ornementales qui constituent la bordure, on trouve sept possibilités pour les groupes de symétrie et respectivement on introduit sept types de bandes. Dans le cas du champ on procède, selon le cas, à sa décomposition dans des composants plus simples, pour lesquels il existe 17 types de symétrie.

A chaque tapis peut être attachée une formule de structure qui donne le schéma de distribution des motifs qui composent l'ornement.

L'application des mathématiques à cette catégorie d'objets d'art conduit à une nouvelle classification qui met en évidence les modalités de composer et de traiter les motifs, reflétant aussi l'essence de l'œuvre d'art, à l'encontre des classifications traditionnelles qui prennent pour point de départ les techniques d'exécution, les matériaux utilisés ou bien les nécessités pratiques ayant déterminé la réalisation du tapis.

¹¹ Simetria covoarelor oltenești am prezentat-o și în

lucrarea noastră de diplomă *Aplicații ale teoriei grupurilor la ornamente și cristalografie*, 1963.

DIN NOU DESPRE « COMES LAURENTIUS DE LONGOCAMPO »

În biserica Bărăția din Cîmpulung se păstrează piatra de mormînt a comitelui Laurențiu, din anul 1300, avînd inscripția: « Hic sepultus est comes Laurentius de Longocampo, pie memorie anno D<omi>ni MCCC ». Această inscripție, cel mai vechi document epigrafic medieval din Țara Românească, constituind prima mențiune a orașului Cîmpulung, a atras de timpuriu atenția istoricilor de artă. În cele ce urmează trecem în revistă trei dintre ultimele și cele mai autorizate explicații privind importanța acestei inscripții, pentru a încheia apoi cu opiniile noastre privind semnificația cuvîntului « comes ».

În anul 1957 a apărut studiul aprofundat, semnat de Emil Lăzărescu, *Despre piatra de mormînt a Comitelui Laurențiu și cîteva probleme arheologice și istorice în legătură cu ea*¹. După Lăzărescu, negustori și meseriași sași s-ar fi așezat încă din secolul al XIII-lea la Cîmpulung, ca, dealtfel, și în alte centre urbane din Țara Românească, cum ar fi Curtea de Argeș, Rîmnicu Vilcea și Tîrgoviște. Tradiția spune că legendarul Negru Vodă ar fi trecut munții în 1215 și s-ar fi odihnit aici. Emil Lăzărescu consideră că existența lespezii comitelui Laurențiu din 1300 contrazice datele oferite de legendă. Funcționarea unui comite — conducător politic și militar al sașilor — sub suzeranitatea voievozilor români ar fi fost imposibilă. Prin urmare, la 1300, orașul Cîmpulung fie că era un oraș liber, fie oraș autonom sub suzeranitatea regatului ungar. Din aceste ipoteze cea din urmă pare verosimilă. Deoarece la Cîmpulung moare Basarab « Întemietorul », se poate presupune — scrie Lăzărescu — că între 1300 și 1350 orașul Cîmpulung a revenit Țării Românești.

La alte concluzii au ajuns, în unele privințe, Ion Hurdubețiu și Flaminu Mîrțu, în studiul lor intitulat *Cîmpulung-Muscel medieval*². Ridicarea Cîmpulungului la rangul de oraș se datorește în bună parte coloniștilor transilvăneni. După anul

1225, adică după alungarea teutonilor din cauza « invidiei marilor feudali maghiari », care doreau să acapareze și teritorii subcarpatice, Cîmpulungul a fost administrat și apărut de reprezentanții acestei oligarhii și uneori chiar de mandatarii comunității săsești de aici, cum a fost amintitul Laurențiu. După marile distrugerii cauzate de invazia tătarilor din 1241, datorită condițiilor economice orașele transilvănene și subcarpatice se dezvoltă, ajungînd la un stadiu de autonomie pe care regele Bela al IV-lea îl confirmă. Poziția geografică prielnică a favorizat dezvoltarea economică a orașului, prezența comitelui Laurențiu fundamentînd ipoteza că așezarea orășenească a fost și un centru politic și administrativ al posesiunilor ungurești din sudul Carpaților. În pragul secolului al XIV-lea, Tihomir — voievodul din Argeș — extinde hotarele posesiunilor sale spre Cîmpulungul muntean. După moartea comitelui Laurențiu se pare că demnitatea de « comes de Longocampo » n-a mai fost ocupată.

Răzvan Theodorescu s-a ocupat recent, în mod tangențial, de piatra funerară citată³. După acest autor, « comes Laurentius de Longo Campo » ar fi fost fruntașul comunității săsești de dincolo de munți, fiind totodată și reprezentantul ultimilor Arpadieni într-un centru încă necuprins pe atunci în hotarele Țării Românești.

În concluzie, autorii citați sînt de părere că comitele Laurențiu din Cîmpulung a fost fruntașul comunității catolice săsești venite din Transilvania, fiind însă, în același timp, și reprezentantul regalității ungare într-o regiune vasală (Emil Lăzărescu, Răzvan Theodorescu). Opinia lui I. Hurdubețiu și a lui Fl. Mîrțu este mai puțin clară: după ei comitele Laurențiu ar fi fost reprezentantul comunității săsești de aici (*op. cit.*, p. 29) pentru ca mai departe (p. 30) să afirme despre același comite că ar fi fost un conducător feudal maghiar, demnitar într-un centru politic și administrativ făcînd parte din posesiunile ungurești din sudul Carpaților.

¹ S.C.I.A., IV, 1957, nr. 1—2.

² Studii și articole de istorie, vol. XI, București, 1968, p. 28—31.

³ Răzvan Theodorescu, *Artă și societate în Țara Românească a veacului al XIV-lea*, în S.C.I.A., seria Artă plastică, 19, 1972, nr. 1, p. 12—13.

În cele ce urmează dorim să precizăm rolul pe care l-a putut avea Laurențiu din Cîmpulung, lămurind semnificația termenului latinesc «comes». În latina medievală din Ungaria feudală, termenul de «comes» se referă la mai multe categorii de dregătorii⁴.

1. Primul sens al termenului «comes» a fost cel de șpan (germ. = gespan; fr. = comte) sau fișpan (germ. = Obergespan; fr. = préfet), adică marele dregător feudal al unor comitate din Ungaria sau Transilvania. De ex.: ispan, 1418; sekilișpan, șpanul secuilor, 1655, măcar șpan; sec. XVIII: fișpan în Maramureș, etc.⁵.

Astfel, un comes era comitele (prefectul) comitatului Sibiu⁶, al comitatului Solnoc⁷, Cluj, sau al comitatelor Somogy, Vas, Nyitra din Ungaria⁸. Titlul de comes (germ. = Graf, span) îl purta și dregătorul suprem al secuilor, care deseori cumula funcția de comite al comitatelor Brașov și Maramureș⁹.

2. Al doilea sens al termenului «comes» este cel al *greavilor sași* (comitibus, Greb dictis). Avînd o situație asemănătoare cu a cnezilor din așezările românești, greavii erau conducătorii feudali ai comunităților săsești din Transilvania¹⁰.

În secolele XIII–XIV, greavii erau juzii *comunităților săsești din sudul Transilvaniei*¹¹. În nordul

Transilvaniei, termenul de greav (Gräf – geréb – comes) indică pînă în zilele noastre pe *judele satului*; mai recent, chiar și președinții consiliilor populare se numesc, în graiul sașilor localnici, greavi¹². În cazul nostru este foarte important să precizăm faptul că în secolele XIII–XV primarul, adică judele (arhaic județul) ereditar al *comunității urbane săsești*, se numea de asemenea comes (Grav – geréb)¹³.

În fruntea comunităților săsești din Transilvania erau doi dregători: *greavul (comes) era conducătorul juridic, iar fânogiul (villicus) era șeful economic al obștii*. Începînd din secolul al XVI-lea, greavii din satele din Țara Birsei și sudul Transilvaniei devin nobili și părăsesc satele libere, conducători (juzi) rămînînd astfel *fânogii* (lat. = villicus, germ. = Hann). În orașe (Brașov, Sibiu, Sighișoara etc.) s-a păstrat secole de-a rîndul dubla conducere formată din jude (județ) – urmașul greavului – și fânogiu¹⁴.

Începînd din a doua jumătate a secolului al XV-lea, *greavii își pierd treptat puterea lor politică*. Mai ales participarea lor la conjurația nereușită îndreptată împotriva lui Matei Corvin a făcut ca

Magno propinatorio » (Cincu); 1411: « Legales comites Ruffomonte » (Roșia-Sibiu); 1467: « Petro Gereb de Weresmarth » (Roșia-Sibiu). Cf. Georg Müller, *Die Gräven des Siebenbürger Sachsenlandes. Mit besonderer Berücksichtigung der Dorfgemeinderichtsbarkeit*, in *Festschrift für Bischof Dr. Fr. Teutsch*, Sibiu, 1931 (= *Die Gräven...*), p. 108–113.

¹² *Siebenbürgisch-sächsisches Wörterbuch*, III (9), București-Berlin, 1971, p. 286–287. Iată cîteva exemple: 1521: « Blasius Greb de Metersdorf » (Dumitra); « Martinus greb de Yad » (Livezile); « Franciscus Balthis Iuratus Comes de Hedendorff » (Viișoara); « Sed comes ville eo tempore ». Cf. Richard Schuller, Wolfgang Forster, *Bistritzer Stadtgeschichten aus dem Anfang des XVI. Jhd.*, in *Programm des ev. Gymnasiums zu Schässburg*, 1889/1890, p. 5–34.

¹³ 1241: « Rudna expugnata et capto Aristaldo comite »; (Rogerius); 1243: « Herystoldo condam comiti de Rodna »; 1274: « Magister Paul comes de Rodna et de Byzterce », cf. Györfy György, *Geographia Historica Hungariae tempore stirpis Arpadianae*, Budapest, 1963, p. 562–563: « Comes Tark iudex de eadem Kuluswar <Cluj> suo et universorum hospitum et Saxonum nostrorum... de eadem », cf. *Urkundenbuch...*, I, p. 319; 1342: « Civibus de Corona <Brașov> scilicet Iacobo villico et comiti Herbordo », cf. *Urkundenbuch...*, I, p. 522; 1343: « Comite Michael de Medies » (Mediaș), cf. Georg Müller, *Die Gräven...*, p. 108–119; 1357: « Comitiss Michaelis de Cybinio » (Sibiu), cf. *Urkundenbuch...*, II, p. 134; 1363: « Comes Salomon de Segusvar » (Sighișoara); 1369: « Comes Salomon de castro sches » (Sighișoara); 1373: « Comes Andreas de Mulbach » (Sebeș); « Comes Ianus de Cybinio iudices » (Sibiu); 1416: « Comes Michael von Agnetheln » (Agnita); 1417: « Nobilis et prudens vir Petrus comes filius quodam Anthonii alias iudex civitatis Brassoviensis »; 1524: « Nobilis quodam Iankonis greboniensis civitatis nostrae Megyensis » (Mediaș).

¹⁴ 1323: « Hezone, Salomone et Herbordo comitibus de insula praenotata <Cristian Sibiu> et Henningo villico de eadem »; « Comes Hencz de Fowlitwar <Feldioara> », Lucas villicus de eadem », cf. Georg Müller, *Die Gräven...*, p. 136–137.

⁴ Istoricul maghiar Tagányi Károly a atras atenția asupra faptului că prin «comes» înțelegem mai multe categorii de dregătorii, toate legate de o funcție juridică (*Valami a comes szóról*, in *Századok*, 1881, p. 516–519).

⁵ Tamás Lajos, *Etymologisch-historisches Wörterbuch der ungarischen Elemente im Rumänischen*, Budapest, 1966, p. 742, 343.

⁶ 1224: « Omnibus comitatibus praeter Chybiensiensem cessantibus radicitus... comes Chybienses ». Cf. Franz Zimmermann, Carl Werner, *Urkundenbuch zur Geschichte der Deutschen in Siebenbürgen*, I <1191–1342>, Sibiu, 1892 (= *Urkundenbuch...*), p. 34–35.

⁷ 1301: « Ladislao vaivoda Transilvano et comite de Zonuk ». Cf. *Documente privind istoria României*, C, veacul XIV, vol. I, p. 381.

⁸ 1275: « Villam Clwsuar vocatam in comitatu de Clws; comite Symigiensi, Bagun comite Zaladiensi, Herlando comite castri Ferrei, Michaelae comite Nytriensi et aliis quam pluribus comitatus regni tenentibus et honores ». Cf. *Urkundenbuch...*, I, p. 128.

⁹ 1344: « Magister Andreas comes trium generum Siculorum, de Brassow et de Bistricia »; 1348: « Andreas filius Loche comes Siculorum et de Brassow »; 1349: « Magister Andreas comes Siculorum, Brassouiensis, Zathmariensis et Maramorosyensis ». Cf. G. E. Müller, *Die Grafen des Kronstädter Distriktes beziehungsweise des Kronstädter Provinzialverbandes*, in *Archiv des Vereines*, 42, 1925, p. 307–310.

¹⁰ Thomas Nögler, *Die soziale Schichtung bei den Siebenbürger Sachsen im XII–XIII. Jahrhundert*, in *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, XV, 1972, 1 (= *Forschungen...*), p. 39–43.

¹¹ 1331: « Comes Arnoldus de Birtholm » (Biertan); 1365: « Petrus Etzel <Ațel> et Ioanne Comitibus Greb dictis »; 1383: « Comitissae de Helta » (Cianădie); 1384: « Comes Mathias nobilis de Kysenyed <Singătin> nunc autem in Apoldia inferiori residens »; 1393: « Comes de

ei să fie îndepărtați de la conducerea orașelor și satelor din sudul Transilvaniei¹⁵. *Greavul* (comes) cu funcție ereditară este înlocuit cu *judele* (birău, județ), ales temporar în fruntea comunităților urbane. În sate, conducători rămân *fănogii*, cu excepția ținutului Bistrița, unde se menține titlatura de *greav*.

La Brașov și în Țara Birsei termenul de *greav* (comes) este de asemenea înlocuit treptat cu cel de *jude* sau *județ*¹⁶. În documentele emise de regalitate ungară, denumirea de *greav* este uneori tradusă prin cea de *birou* (birău, ung. = biró, adică jude)¹⁷. Dubla conducere a Brașovului medieval de către un *județ* și un *fănogiu* este atestată și de documentele românești¹⁸.

Din secolul al XV-lea *greavul* este înlocuit prin *jude* (județ, birău) și în alte orașe transilvănene¹⁹. În multe locuri, *judele* cumula funcția de jude regal al scaunului din care făcea parte orașul. În linii mari s-a păstrat însă conducerea orașenească, având în frunte un *județ* și un *fănogiu* (*villicus*)²⁰.

¹⁵ Konrad G. Gündisch, *Participarea sașilor la răzvrătirea din anul 1467 a transilvănenilor împotriva lui Matia Corvin*, în *Studia Univ. Babeș-Bolyai. Series Historia*, fasc. 2, 1972, Cluj, p. 21–30.

¹⁶ 1420: «Nicolaus Wyroch iudex, Stephanus Fuelen villicus... Braschoviensis, item Michael comes et iudex sedis Mergenburch» (Feldioara), cf. *Urkundenbuch...*, IV, p. 131.

¹⁷ 1447: «Petrus iudex de Brassow», cf. *Urkundenbuch...*, V, doc. 2563 (București, 1975) și «Petrus Comes Greff» (aceeași persoană din 1447), cf. *Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt*, IV, p. 99; 1462: «Gregorius Byro civis et inhabitatoris civitatis nostre brasoviensis»; 1471: «Georgius Byro-Gereb», cf. Hurmuzaki-Iorga, *Documente privind istoria românilor*, XV/1, p. 58.

¹⁸ 1580: «Jupinul Hirj Lucaci <Lukas Hirscher> județul Brașovului», cf. *Catalogul documentelor românești din Arhivele statului Brașov*, Brașov, 1955, p. 1; 1631: «Jupan Hrăjăl Crăstov <Christof Hirscher> județul de intru cinstita cetatea Brașovului», cf. N. Iorga, *Studii și documente*, IV, București, 1902, p. 105; 1658: «Jupan Lucaci vel fealnogi», cf. N. Iorga, *Socotelile Brașovului*, București, 1899, p. 263; 1706: «Județul, fănogii și tot svatul Cetății Brașov», cf. C. Stoide, *Noi documente brașovene*, în *Revista arhivelor*, VII, 1946–1947, p. 92; 1709: «Jupânul Barteș Seuler <Bartolomäus Seuler> marele județ al cetății Brașovului», cf. *Țara Birsei*, VI, 1934, nr. 4, p. 375–377.

¹⁹ 1421: «Caspas Francisci iudex et Rodolphus iuratus civis nostrae civitatis Coluswar» (Cluj), cf. *Urkundenbuch...*, IV, p. 134.

²⁰ Umanistul Antoniu Verancsics despre magistraturile celor «șapte orașe ardelene»: «Cibinij <Sibiu> Consul seu Magisterciuium... + Villicus»; «Brassovie. Iudex civitatis et villicus...»; «Bistriciae similiter»; «Zazsebes <Sebeș> similiter Iudicem Regium habet», cf. Karl Fabricius, *Das Religionsgespräch zu Schässburg im Jahre 1538 und des Weissenburger Probstes, nachherigen Graner Erzbischofs Anton Verantius Briefe an Siebenbürger Sachsen*, în *Archiv des Vereines*, X, 1872, p. 235–238.

Reiese clar, atunci când este vorba de comunități săsești, că termenul de comes reprezenta traducerea numelui de *greav* și desemna pe conducătorul ereditar, de tip feudal, al comunității rurale sau urbane. Începând din secolele XV–XVI, funcția de *greav* a fost înlocuită cu cea de *județ* sau *fănogiu*, cu excepția ținutului Bistrița, unde funcția de *greav* nu va fi înlocuită cu cea de *jude*. În mediul rural se încetățește funcția de *fănogiu* (*villic*), care, în cadrul sfaturilor orașenești, revine dregătorului secund, conducătorul treburilor economice. În secolele XIII–XIV, *greavii* («comes») sași nu se ridicau pînă la rangul comiților (ișpanilor) feudali unguri: nu cunoaștem nici un *greav* care să fi ajuns în fruntea vreunui comitat feudal din Transilvania. Numai prin feudalizarea și maghiarizarea lor în secolele următoare, unii *greavi* sași au putut deveni mari nobili (episcopi și chiar voievozi ai Transilvaniei).

★

Aceste considerații privind evoluția funcției de *greav* în Transilvania au fost necesare pentru a înțelege situația din Cîmpulung. Comunitățile catolice săsești din Țara Românească, venind de peste munți, aveau o organizație similară cu cele din Transilvania. În fruntea acestor comunități urbane se afla — în primele secole după colonizare (XIII–XIV) — un *greav* (comes), în timp ce funcționarul secund era *fănologiul* (*villicus*). Lespdea «comitelui» Laurențiu din Cîmpulung este o dovadă a faptului că aici exista o comunitate săsească în frunte cu un *greav* (comes). Funcția de *fănogiu* (*folnog*) este atestată, în anul 1424, la Tîrgoviște²¹. Din secolul al XV-lea funcția de *greav* a fost înlocuită în fruntea comunităților urbane, atît în Transilvania, cît și în Țara Românească, cu cea de *județ* (Cîmpulung) sau *birău* (Tîrgoviște). În cadrul Cîmpulungului, unde exista o comunitate săsească²², *județul* se alegea alternativ din rîndul românilor și al sașilor. În mod similar erau aleși *greavii* și *fănogii* în orașele Ocna Sibiului sau Cluj.

În concluzie: Laurențiu, mort la Cîmpulung la 1300, a fost *greavul* comunității săsești din acest oraș. El este înaintașul juridic direct al *judeților* de mai târziu. Lespdea «comitelui» Laurențiu nu constituie nici o dovadă a suzeranității regalității ungare asupra orașului și ținutului Cîmpulung. *Greavii* sași din Transilvania și Țara Românească erau conducătorii locali ai unor obști rurale sau urbane fără a fi dregători ai statului feudal maghiar. Comunități urbane săsești apar în exteriorul arcului carpatic (Baia, Cîmpulung) încă înaintea formării statelor feudale independente Țara Românească sau Mol-

²¹ 1409–1418, 1424: «Și oricare jupin va sta și vornici sau pristav sau birou sau folnog», cf. *Documente privind istoria României*, B, veac. XIII, XIV, XV, București, 1953, nr. 39, 55, 58 și p. 71.

²² Gustav Gündisch, *Zur deutschen Vergangenheit von Cîmpulung – Langenau*, în *Deutsche Forschung in Süd-osten*, I, 1942, nr. 2, p. 253–259.

dova, fără ca administrația lor internă să presupună o suzeranitate ungurească ²³.

Dacă, prin urmare, *comitele* Laurențiu era *greavul* comunității săsești din Cîmpulung, el nu putea fi, în același timp, nici conducător feudal maghiar, nici conducătorul unui comitat. În cazul nostru, *comes*-ul a fost *greav* sas și nu *șpan* ungur. Dealtfel, comiții feudali din comitatul Brașov sau Bistrița, fiind nobili unguri, nici nu se îngropau în bisericile din aceste orașe. În schimb, pietrele funerare ale unor dregători laici (*greavi*, județi, fânogi, pîrgari) sau ale preoților se întilnesc mai târziu în mai toate bisericile evanghelice din Transilvania ²⁴.

Intrucît Laurențiu era *greav* sas în Cîmpulung și nu *comes* (*șpan*) ungur, este de prisos să presu-

punem că după 1300 voievozii români au trebui să «recucerească» acest oraș între 1300 și 1350 ²⁵.

Greavul Laurențiu a fost înmormintat în biserica catedrală a orașului Cîmpulung, devenită mult mai târziu a Bărăției. Este semnificativ faptul că pînă în secolul al XVII-lea județul orașului se alegea de către popor dintre cei doi candidați propuși de pîrgari, la biserica catolică Sf. Iacob-Bărăția ²⁶. Se poate admite că și *greavul* Laurențiu a fost ales ca fruntaș (*greav*) al comunității urbane în aceeași biserică în care avea să fie înmormintat.

PAVEL BINDER

NEUE FESTSTELLUNGEN ÜBER „COMES LAURENTIUS DE LONGOCAMPO“

Zusammenfassung

Mit dem aus dem Jahre 1300 stammenden Grabstein des „Comes Laurentius de Longocampo“, der sich in der katholischen Kirche in Cîmpulung-Muscel <Langenau> befindet, haben sich in den letzten Jahren mehrere Forscher beschäftigt und behauptet, daß er von einem sächsischen „Comes“ <Gräf> stamme, der das Oberhaupt der sächsischen Gemeinschaft von Cîmpulung und Vertreter des ungarischen Königs war. Der Verfasser untersucht die Bedeutung des Wortes „comes“ im mittelalterlichen Latein und stellt fest, daß damit sowohl die Obergespäne der Komitate <„Grafen“, „Spannen“>, als auch die „Gräfen“ der sächsischen Gemeinschaften bezeichnet wurden. Seit dem 16. Jahrhundert beschränkt sich der Gebrauch der Bezeichnung „Gräfen“ oder „Greiben“ im Sinne von Gemeinde- oder Dorfvorsteher auf das Nösnerland <Bistritzer Distrikt>. Im 13. und im 14. Jahrhundert waren „comites“ auch städtische Würdenträger zu beiden Seiten der Karpaten. Folglich kann nicht behauptet werden, daß der „Comes Laurentius de Longocampo“ ein ungarischer Graf war, sondern er muß ein städtischer Würdenträger in Cîmpulung gewesen sein. Sein Grabstein ist heute das älteste bekannte epigraphische Denkmal Muniens und bewahrt den Namen des ältesten Sachsen südlich der Karpaten auf.

PRECIZĂRI ICONOGRAFICE ASUPRA TEMEI «CARITATEA SF. ELISABETA» ÎN PICTURA BAROCĂ CENTRAL EUROPEANĂ

Studiul genezei și istoricul marilor compoziții figurative napolitane din secolul al XVII-lea și al celor venețiene din veacul următor ne furnizează de multe ori date fructuoase și suporturi

²³ Desigur, dependența, mai mult nominală, față de coroana ungară a Țării Românești înainte de anul 1330 este o altă problemă, care afectează întreg teritoriul, fără să fie vorba de o stăpînire efectivă a unui oraș. De exemplu, regele Ștefan al V-lea se intitula regele Cumaniei (în 1271, cf. *Urkundenbuch...*, I, p. 110). Vezi Ștefan Ștefănescu, *Țara Românească de la Basarab «Întemeietorul» pînă la Mihai Viteazul*, București, 1970, p. 24–28.

clare în elucidarea procesului creator al feluritelor procedee plastice, al întâmplărilor și obiceiurilor de atelier, nu numai în arta italiană, ci și în cuprinsul artei Europei centrale din acea epocă. Vicisitu-

²⁴ De exemplu, pietre funerare din secolele XV și XVI, la biserica evanghelică din Sebeș. Cf. Gustav Gündisch, Theobald Streitfeld, *Mühlbacher Miscellen*, în *Forschungen...*, XIII, 1970, I, p. 73–85.

²⁵ Vezi nota 1.

²⁶ Emil Virtosu, *Din sigilografia Moldovei și a Țării Românești*, în *Documente privind istoria României*, vol. II, *Introducere*, 1956, p. 484–488.

dinile obiective ale unor creații sînt în multe cazuri cu atît mai interesante cu cît soluțiile specifice, adevărate reușite din punct de vedere plastic, ale unor tipuri iconografice devin mesageri ai acestor inovații care se vor răspîndi, mai repede sau mai încet, într-o zonă cultural-geografică care în acel moment nu avea o posibilitate reală, proprie pentru a rezolva asemenea probleme.

Aceste compoziții insolite își vor exercita influența nu numai asupra unor opere ce sînt « relevante », ci și în cuprinsul unor creații mai modeste, aparținînd unor artiști mai puțin dotați. În felul acesta, grație acestorilde pline de originalitate vor fi atinse rezultate destul de importante, semnificative chiar pentru acei dintre pictori care nu au avut posibilitatea și șansa de a studia și de a cunoaște în mod nemijlocit exemplele artistice, inovațiile și procedeele tehnice ale uneia dintre cele mai avansate școli de pictură a timpului. Iată de ce socotim că studiul problemelor particulare ale picturii napolitane și venețiene din secolele XVII și XVIII constituie o contribuție interesantă la istoria artei Europei centrale și a atelierelor care au activat aici. Desigur, rolul istoricului de artă este în general îngreunat de numărul surprinzător de mare de exemplare ale unei compoziții tipice, de faptul că aceste compoziții în vogă ajungeau curînd să se răspîndească sub formă de replici, dintre care unele datorate însuși pictorului care a elaborat originalul, altele, ceva mai modeste, copii ale auxiliarilor maestrului și, în cele din urmă, « reproducerile » datorate unor artiști de proveniență diversă, de cele mai multe ori aflați în criză de inspirație.

Reprezentărilor autentice li se adaugă apoi ecourile timpului, « transformările », contribuțiile aduse de către diferiți artiști. Ne gîndim aici la numărul însemnat de pictori din centrul Europei care au adoptat și conservat deseori din repertoriul picturii italiene o gamă largă și variată de mărturii, începînd cu copiile efectuate cu deosebită grijă și meticulozitate și pînă la versiunile picturale cvasi libere, independente de sugestiile din compoziția originală¹. Materialele pe care au rămas înregistrate diferitele munci pregătitoare, primele schițe, acele redactări cunoscute sub numele de « bozzetti » sau « modelletti », începeau să se răspîndească din acel moment în lume, astfel că de multe ori nu fără surprindere vom înregistra perpetuarea și singularizarea unor teme fără să cunoaștem definitivarea lor într-o pictură de dimensiuni mai mari, destinată a împodobi un altar sau un altul².

Un bun cunoscător al barocului central european, Jaromir Neumann, a efectuat în această

direcție o subtilă și temeinică analiză, demonstrînd pe baza unor argumente hotărîtoare rapiditatea și anvergura cu care ajung să se răspîndească într-o zonă geografică largă acele soluții plastice reușite, datorate unui S. Ricci, G. B. Piazzetta sau G. B. Pittoni³.

În contextul acestor « sugestii iconografice », al acestor « influssi », vom relua în rîndurile care urmează, într-un cadru ceva mai larg, problematica iconografică a unei picturi de altar pe care am publicat-o cu cîțiva ani în urmă⁴ și despre care în momentul acela nu am reușit să oferim amănunte prea convingătoare. Cu toate că este vorba despre o singură pictură, considerăm, nu fără să fi efectuat înainte o trecere în revistă a repertoriului de meșteri autohtoni din secolul al XVIII-lea, ca simptomatică pentru pictura transilvăneană reluarea și perpetuarea tardivă a unor teme și soluții iconografice care aparțin în majoritate unor școli din apusul și centrul Europei⁵. Pictura altarului principal al bisericii armeano-catolice din Dumbrăveni: *Caritatea sf. Elisabeta* face parte dintr-o astfel de categorie. Trebuie să arătăm că această lucrare, încadrată în contextul celorlalte picturi de altar datorate unor meșteri autohtoni, de la început ni s-a părut a fi calitativ deosebită, mai mult, o piesă prea reușită pentru nivelul artistic general scăzut al plasticilor locale și în special față de posibilitățile și calitățile unui artist (Mathias Veress) care pînă atunci nu s-a distins în mod deosebit.

Schema compozițională echilibrată, repertoriul iconografic diversificat, paleta cromatică variată ne-au determinat atunci să vedem în această pictură un amestec de influențe proprii școlii austriece, germane și chiar flamande⁶. Lipsa unui material bibliografic adecvat, la care se adăuga o cunoaștere mai puțin profundă a picturii central europene din secolul al XVIII-lea, ne gîndim aici la cunoașterea nemijlocită a exemplorilor de școală austriacă sau germană, nu ne-a îngăduit depășirea acestor palide prezumpții.

Din punct de vedere tematic această compoziție este destul de cunoscută; ideată fiind și reprezentată în pictura medievală într-o seamă de altare poliptice, s-a bucurat de o mare popularitate și a fost reluată, odată cu recrudescența cultului catolic, în secolul al XVIII-lea⁷. În această direcție, exemplul cel mai de seamă al legendei se află în biserica Sf. Carol Borromeo din Viena și aparține picto-

³ Jaromir Neumann, *op. cit.*, p. 358, 369–370.

⁴ Nicolae Sabău, *Mathias Veress, un pictor clujean din secolul al XVIII-lea*, în SCIA, seria artă plastică, 17, 1970, nr. 1, p. 118–120.

⁵ Garas Klára, *Magyarországi festészet a XVIII. században*, vol. II, Budapest, 1955, p. 211, 212, 217–218, 221, 223, 225, 234–235, 248, 250, 253, 278–260.

⁶ Nicolae Sabău, *op. cit.*, p. 121.

⁷ Le Comte de Montalembert, *Sainte Elisabeth de Hongrie*, ed. a II-a, Tours, 1880; Friedrich Schmoll, *Die Heilige Elisabeth in der bildenden Kunst des 13. bis 16. Jhts.*, Marburg, 1918; Karl Künstle, *Ikongraphie der Heiligen*, Freiburg, 1926, p. 198; Tárcazi György, *Az Árpádház szentjei*, Budapest, 1930, p. 97.

¹ Egidio Martini, *La pittura Veneziana del Settecento*, Venezia, 1966; H. Voss, *Barocco Europeo e Barocco Veneziano*, Firenze, 1962; Jaromir Neumann, G. B. Pittoni: « *La Remise des Clefs à Saint Pierre* », în *Omagiu lui George Oprescu*, București, 1961, p. 369–370.

² Pigler Andor, *Giovanni Battista Pittoni Erzsébet vázolata*, în *Különlenyomat az O.M. Szépművészeti Múzeum Évkönyve*, VI. kötetéből, Budapest, 1931, p. 213.



Fig. 1. — Daniel Gran, *Hl. Elisabeth Almosen verteilen*, 1736, Karlskirche, Wien.

ului Daniel Gran: *Hl. Elisabeth Almosen verteilen* (fig. 1). Pictura împodobește unul dintre altarele laterale ale bisericii și a fost executată în 1736–1737⁸, pare-se într-un moment favorabil în care situația economică și politică oferea condiții prielnice dezvoltării și încurajării în toate domeniile a inițiativei locale⁹; în ce privește arta, deceniul al IV-lea al secolului al XVIII-lea a înregistrat izbînda definitivă a școlii austriece de pictură în competiția în care fusese angrenată pînă atunci cu reprezentanții genului italian, pripășiți în Austria aproape peste tot odată cu afirmarea și ascensiunea lui Eugeniu de Savoia. Dacă prima generație de freschiști sau de pictori de altare din barocul austriac a fost aproape în totalitatea ei de origine italiană, supremația acesteia rămînînd de necontestat pînă pe la 1720¹⁰, a doua generație, aceea a pictorilor născuți între 1690 și 1700, reprezentată mai cu seamă de Daniel Gran (1694–1757), Bartolomeo Altomonte (1693–1783) și Paul Troger (1698–1762), aparține localnicilor ce vor impune o concepție stilistică și plastică nouă, caracterizată prin valoroase nuanțe de originalitate ce pornesc de pe suporturi tradiționale autohtone, inspirate din soluțiile lui Johann Michael Rottmayr (1654–1730).

Din cea de-a doua generație, Daniel Gran¹¹ este primul care adoptă aceste noi procedee. În numeroasele sale creații, și cu deosebire în frescele

⁸ Din păcate, tocmai din această perioadă lipsesc dovezi sigure relative la lucrările de împodobire a interiorului bisericii. Cei mai mulți dintre specialiști folosesc însă anul 1737 ca termen *ante quem* pentru picturile de altar nedatate (vezi Albert Ilg, *Die Fischer von Erlach*, Wien, 1895, p. 645, 683).

⁹ Aceste măsuri făceau parte dintr-un program mai amplu, inițiat cu cîteva decenii înainte de către unul dintre cei mai de seamă mercantiliști ai epocii, Philipp Wilhelm von Hörnigk, autorul acelei binecunoscute lucrări: *Österreich über alles, wenn es nur will* (1684) (Wilhelm Mrazek, *Kunst aus Österreich, Barock Deckenmalerei*, Wien, <f.a.>, p. 5).

¹⁰ Contribuția artiștilor italieni în această primă perioadă este hotărîtoare. Ei împămîntesc acolo formele artistice proprii repertoriului și școlii de pictură italiene. Pe linia acestor tradiții, bolonezul Antonio Maria Niccolo Beduzzi decorează sala festivă a Landhaus-ului din Viena, reprezentînd, după schema iconografică a istoriografului italian J. B. Comazzi, *Apoteoza Austriei*; Andrea Pozzo (1642–1709) pune în practică teoriile sale relative la construcția și decorarea spațiilor arhitectonice (*Perspectiva pictorum et architectorum*... Roma, 1693 și 1698) în frescele din sala bibliotecii Universității din Viena (*Apoteoza științelor*), palatul Lichtensteins, sau cele azi dispărute din «Favorita» (Theresianum). Albert Ilg, *Der Maler und Architekt A. dal Pozzo*, Wien, 1866; idem, *Prinz Eugen von Savoyen als Kunstfreund*, Wien, 1889; Eberhard Hempel, *Baroque Art and Architecture in Central Europe*, London, 1965, p. 28, 88, 114, 119–120, 137, 138, 143, 161, 188, și Wilhelm Mrazek, *op. cit.*, p. 6.

¹¹ Daniel Gran, pictor de teme istorice (*Historienmaler*), s-a născut la Viena, în 1694, și moare la St. Pölten, în 1757. Studiază pictura cu P. Ferg și G. Wernle, apoi își însușeș-

sale¹², pictorul utilizează principiul compoziției «atmosferice». Majoritatea picturilor sale vor surprinde prin căldura luminii. Ansamblurile sînt proiectate pe un fond diafan, iar figurile par că țîșnesc dintr-un focar de lumină puternic concentrat, plutind în «atmosferă» sau atingînd calme partea de jos a compoziției. Daniel Gran inaugura astfel în pictura parietală austriacă un principiu nou al picturii barocului în «trompe l'œil», exprimat prin mișcarea unui ansamblu de figuri care descind din sferele ideale ale unei lumini dulci într-un spațiu delimitat exclusiv prin valorile cromatice. În contextul acestor împrejurări apare firească și îndreptățită încredințarea unei comenzi de importanță picturii altarului sf. Elisabeta din Karlskirche artistului vienez angajat într-o competiție în care erau prezenți și cîteva reprezentanți de seamă ai genului italian ca: Sebastiano Ricci (1659–1734), Antonio Pellegrini (1674–1741) și Martino Altomonte (1682–1745)¹³.

Nu vom insista asupra descrierii picturii. Vom remarca doar utilizarea unei scheme compoziționale îndrăgite de baroc, caracterizată prin împărțirea spațiului pe verticală în registre, centrarea compoziției în jurul personajului principal și distribuția celorlalte personaje pe diagonală în funcție de momentul acțiunii.

te o parte dintre principiile artistice ale pictorului R. Mengs. Intrat în serviciul principelui A. F. Schwarzenberg, este trimis la o specializare de doi ani în Italia, unde face studii după «Antik» și urmează lecții cu Solimena (Napoli) și Ricci (Veneția). Reintors în patrie, lucrează mai întîi pentru protectorul său la Viena; apoi la castelul din Eckartsau, în Wallfahrtskirche in Sonntagsberg, în palatul guvernatorului Brün, castelul Hetzendorf, în biserica Sf. Anna (Viena), la castelul Friedau și în sala imperială a mănăstirii din Klosterneuburg. Printre lucrările cele mai de seamă se numără și complexul de fresce de pe bolta Bibliotecii imperiale din Viena (vezi *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, Roma-Milano, 1933–1941, vol. XVII; G. K. Nagler, *Neues Allgemeines Künstler Lexikon*, vol. VI, Leipzig, p. 61).

¹² Aceste scene au fost mai apoi gravate de către J. Sedlmayr și publicate sub titlul: *Dilucia repraesentatio Bibliothecae Caesareae. Viennae 1737* (G. K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler Lexikon*, Leipzig, vol. VI, p. 61).

¹³ Pigler Andor, care a publicat «abbozzo-ul» cu *Caritatea sf. Elisabeta* aflat la Szépművészeti Múzeum, presupunea că inițial lucrările de împodobire a interiorului bisericii Sf. Carlo Borromeo ar fi fost încredințate în exclusivitate artiștilor italieni, la care, pare-se, s-ar fi adăugat și G. B. Pittoni (1687–1767), căruia i-a fost propusă spre ilustrare tema mai sus amintită. Împrejurări necunoscute, după Pigler, ar fi determinat pe comanditari să se răzgîndească și să se adreseze în cele din urmă lui Daniel Gran pentru a imagina aceeași temă a «Carității sf. Elisabeta», într-un moment în care schița pentru altar era deja elaborată de pictorul venețian. Să fi cunoscut Daniel Gran această compoziție? Unele interferențe iconografice există între compozițiile celor doi pictori. Felul în care Pigler își construiește edificiul presupunțiilor ne pare destul de logic, dar oarecum formal (vezi Pigler Andor, *Giovanni Battista Pittoni Erzsébet vázlata*... p. 212–213; Ilg Albert, *op. cit.*, p. 683).

Pictura odată terminată trebuie să fi cunoscut un cert succes grație calităților tehnice și suportului iconografic al compoziției ce reprezenta un personaj atât de popular în ambianța central europeană, de vreme ce într-o perioadă relativ scurtă a ajuns să fie cunoscută într-o seamă de variante, replici, copii sau reproduceri mai mult sau mai puțin fidele, răspindite în diverse locuri.

Într-o colecție particulară din Anglia¹⁴ se păstrează un « modello » ce aparține primului și redactării ale pictorului Gran. Schița care ne oferă destule dovezi în acest sens nu depășește în centimetri dimensiunea obișnuită la astfel de lucrări. Stadiul incipient de elaborare este evident: personajele din partea stângă și dreaptă a registrului de jos sînt abia conturate, schițate prin trăsături de penel într-o culoare închisă, iar cele din registrul de sus apar numai pe jumătate realizate din înghimănări de tușe cromatice diverse, cărora le lipsește încă finisajul. În cazul de față artistul a lăsat un « abbozzo » unic în felul său pentru această temă, care pe parcurs a înregistrat în următoarele versiuni câteva modificări. Astfel, spre folosul unei simplificări compoziționale artistul va renunța la poziția și tipul personajelor din partea stîngă, înlocuindu-le cu altele care se potriveau mai bine momentului pe care voia să-l exprime: adunarea nevoiașilor în jurul sf. Elisabeta. În ce privește tipul iconografic al Elisabetei, nu putem decât să constatăm existența unei identități perfecte cu cel din pictura finală, detaliu important pentru investigația noastră care ne dovedește încă de pe acum atașamentul pictorului față de un model atât de reușit.

O schiță care ni se pare mai apropiată de original face parte din colecția Hofmuzeum-ului vienez¹⁵. Aici compoziția este aproape definitivată. Apariția unor detalii superflue ne îndreptățește să o considerăm însă ca pe o variantă diferită. Astfel, în partea stîngă a registrului de mijloc observăm existența în plus față de schița precedentă a unui personaj acoperit cu o glugă, apoi ceva mai încolo, spre dreapta, în apropierea zidului care închide fundalul, un detaliu arhitectonic într-o curioasă alcătuire, elemente pe care în versiunea finală artistul le va sacrifica spre folosul unei limpeziri compoziționale.

Mai interesantă se vedește a fi o replică în ulei pe pînă (l = 96,5 cm; L = 51,5 cm), nepublicată pînă acum în literatura de specialitate, și care se află actualmente în colecția Muzeului Carolinum Augusteum din Salzburg¹⁶ (fig. 2). Piesa, nesemnată și nedatată, este trecută în inventarul muzeului drept: « Kopie nach Daniel Grans Altar-

bild in der Karlskirche zu Wien (1736) ». În cazul acesta, așa după cum afirmam mai sus, socotim că este vorba de o replică și nu de o schiță pregătitoare, o piesă de dimensiuni mai mici care, cu toate similitudinile de compoziție pe care le dovedește în comparație cu schița de la Hofmuseum, prin factura de execuție, exprimată într-o pensulație destul de nervoasă — cunoscuta « *pittura di tocco veneziana* », cu polarizări de lumini, asemănătoare unor nimburi, în jurul figurilor, cu acele accente severe de umbră și lumină, în general prin tot acest procedeu de utilizare a valorilor cromatice în închegarea compozițională —, socotim că ar putea fi atribuită artistului vienez ca o replică ulterioară destinată gustului sau pasiunii vreunui colecționar.

Tot o replică ar trebui socotită și pictura care cu decenii în urmă aparținea galeriei Eszterházy¹⁷. Exemplarul (l = 0,97 cm; L = 0,54 cm), ajuns mai apoi în posesia Muzeului de arte plastice din Budapesta, făcea parte dintr-o serie de patru lucrări executate curînd după definitivarea altarelor din Karlskirche¹⁸ de către fiecare dintre artiștii care au lucrat acolo.

Muzeului de istoria artei din Viena (Kunsthistorisches Museum zu Wien) îi aparține o altă replică după pictura lui Daniel Gran, piesă de altfel publicată de Pigler în anul 1922, într-o lucrare

¹⁷ Importantă galerie aparținea cunoscutei familii de Eszterházy. Unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai acesteia, pasionat colecționar, Paul Eszterházy este, începînd cu anul 1681, paladin al Ungariei. În domeniul artistic sprijină, încurajează și angajează diverși artiști italieni la construcția și împodobirea grandiosului său castel din Eisenstadt (Kismárton, 1663–1672), între care pe Carlo Martino Carlone — arhitect, Carpofo Tencala, Luca Antonio Colombo — pictori, și pe stucatorul Pietro Berrettini (vezi Angyal Endre, *Il barocco in Ungheria...*, p. 116; Térey Gábor, *Szépművészeti Múzeum régi képtárának leirő lejtorma*, Budapest, 1906, nr. 745, p. 342–343).

¹⁸ « ...Verkleinerte Wiederholungen der vier hervorragendsten Seitenaltarbilder der Wiener Karlskirche befinden sich in Budapest, wohin sie mit den Beständen der Eszterházy Galerie gelangt sind. Es sind dieses die folgenden Bilder: Martin Altomonte, Christus und der Jüngling von Naim; Daniel Gran, Heilige Elisabeth von Ungarn Almosen verteilend; Sebastiano Ricci, Mariä Himmelfahrt; Giovanni Antonio Pellegrini, Christus heilt einen Kranken. Alle vier Bilder des Museums der Bildenden Künste sind auf Leinwand gemalt; die oberen Ecken sind alle sonderbarer Weise erst später durch einen Bogenzwickel ergänzt worden. Da indessen keines dieser Bilder den für vorbereitende Farbenskizze bezeichnenden frischen Eindruck macht, da ferner ihre Masse auffallend zusammenstimmen (während zwischen den Wiener Bildern wesentliche Größenunterschiede bestehen) — bilden sie offenbar eine zusammenhängende Reihe und können nicht als Vorstudien im landläufigen Sinne gelten. Wir neigen dahin in ihnen solche Wiederholungen zu sehen, welche die vier Künstler, jeder nach seinem schon fertigen Altarbild, für einen bis jetzt noch unbekannten Besteller gemalt » (Vezi Pigler Andor, *A pápai plébániatemplom és mennyezetképei*, Buda, 1922, p. 67).

¹⁴ Thos. Agnew & Sons Ltd, 43 Old Bond Street, London W. 1., in *Pantheon*, München, 1966, III, mai/juni, fig. la p. 191.

¹⁵ Hans Tietze, Wien, Leipzig, 1918, fig. 101: Daniel Gran, Hl. Elisabeth, Skizze zu einem Altarbild der Karlskirche.

¹⁶ *Gemälde aus fünf Jahrhunderten (XVI.–XX. Jht.)*, Salzburger Museum Carolina Augusteum. Sonderausstellung im Museumpavillon Mirabellgarten 19. Dez. 1953 bis 24. Jänner 1954.



Fig. 2. — Copie după pictura lui Daniel Gran, *Caritatea sf. Elisabeta*, Salzburger Museum Car. Aug. Lichtbildsammlung.

despre biserica parohială din Pápa¹⁹. Același autor, într-un articol pe care-l scria cu nouă ani mai târziu, referitor la o altă variantă iconografică a « Carității sf. Elisabeta »²⁰ (Împărțirea pînilor), enumera o seamă de picturi, replici sau simple reproduceri cunoscute pînă la acea dată, care aparțineau sau nu artistului vienez și care erau folosite drept piese de comparație în analiza replicilor acelui « abbozzo » aparținînd pictorului venețian G. B. Pittoni.

Primul din seria amintită este un desen conservat în colecția vieneză « Artaria », următoarea o schiță în ulei ce aparținea unui colecționar particular, prof. Ferdinand Panberger din Graz, exemplar pe care Pigler, nu știm pe baza căror argumente, îl socotea ca primul din seria modelelor pregătitoare pentru pictura altarului din Karlskirche. În continuare, este amintită schița păstrată în colecția mănăstirii din Kremsmünster, care tot după opinia autorului amintit ar fi precedat execuția definitivă a picturii lui Gran. Alături de exemplele de la Szépművészeti Múzeum (Budapesta) și Kunsthistorisches Museum (Viena), pomenite de noi ceva mai sus, sînt înșiruite și cele din posesia mănăstirii din Heiligenkreuz și Muzeului din Lübek, copii reduse ca dimensiune, executate, se pare, după pictura originală de către însuși Daniel Gran, sau poate un alt pictor din anturajul său.

Din categoria replicilor mai slabe, despre a căror proveniență sau apartenență nu se cunosc prea multe, pot fi amintite picturile aflate în Muzeul din Ulm (Württemberg — R. F. Germania) și din biserica de la Külsöväc (Veszprém — R. P. Ungară).

Marea popularitate a compoziției și a reușitelor modele iconografice este confirmată și de replicile sau reproducerile situate ceva mai târziu în timp și în zone geografice care se îndepărtau de centrul Europei. Un astfel de exemplu îl constituie pictura altarului principal al bisericii romano-catolice din Buda²¹ (fosta biserică a capucinilor, Főutca, nr. 30—32) realizată în anul 1760 de către Mathias Schervitz²², o variantă mult simplificată (fig. 3) și de gust provincial după pictura altarului principal al bisericii capucinilor din Viena²³. Celălalt exemplu ce aparține acestei categorii este reprezentat prin pictura altarului principal al bisericii armeano-catolice din Dumbăveni, semnată de către clujeanul Mathias Veress în anul 1787 (fig. 4).

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Pigler Andor, Giovanni Battista Pittoni *Erzsébet vázolata*, p. 213.

²¹ Pentru istoria, arhitectura și decorul interiorului a se vedea: *Budapest Műemlékei*, I, Budapest, 1955, p. 644—650.

²² Schervitz (Szeravics) Mátyás (n. Buda, 1701—m. Buda, 1771), pictor de altare și freschist. Este autorul frescelor, azi dispărute, ale bisericii din Ujlak, precum și al picturilor de pe bolta capelei vechi a Mariei din cartierul Krisztinaváros (Buda) etc. (vezi *Művészeti Lexikon*, vol IV, Budapest, 1968, p. 235; *Budapest Műemlékei*, I, p. 647—648; Schoen Arnold, Schervitz Mátyás budai festő, în *Magyar Művészet*, 1929, p. 265; Garas Klára, op. cit. p. 67, 147, 161, 206, 247, 254, 313, 325).

²³ *Budapest Műemlékei*, I, p. 647.

Lucrarea, cu toate că în timp se relevă a fi ultimul exemplu cunoscut de noi și de literatura de specialitate, din șirul lung al replicilor sau copiilor după altarul sf. Elisabeta din Karlskirche, iar ca zonă geografică atingea zona marginală a imperiului, constituind ecoul cel mai îndepărtat al acestor influențe, demonstrează o legătură, socotim noi, directă și nemijlocită cu cunoscuta pictură a lui Daniel Gran.

Realizată la aproape 50 de ani după apariția piesei originale, pictura, pe lângă asemănările de natură schematică și compozițională, dezvăluie evidente deosebiri de nuanță stilistică-plastică și în parte chiar iconografică. În această direcție este interesantă și sugestivă metamorfoza stilistică a cadrului picturii în general, și în special a tipului figurativ al personajului principal, Elisabeta. Dacă în ce privește compoziția diferențele sînt nesemnificative, exprimîndu-se mai cu seamă prin reducerea numărului de personaje de la 20 (originalul) la 16 (copia), fără ca prin aceasta să fie modificată schema compozițională în precisa ei desfășurare, în schimb stilistic se înregistrează transformări profunde. Daniel Gran a compus o pictură tipică, după toate regulile barocului « sintetic », într-o perioadă în care cu toate că noua generație de pictori autohtoni reușise să se impună în fața colegilor italieni, continua să folosească în repertoriul tehnic procedeele și cunoștințele proprii stilului napolitan sau venețian în compunerea și redarea plastică a unei idei²⁴.

Reelaborarea lui Mathias Veress a pierdut aproape în întregime nuanțele proprii unei picturi autentice baroce²⁵, prezentînd toate caracteristicile

²⁴ Aceste componente vor cunoaște o adevărată reînflorire spre jumătatea secolului al XVIII-lea, cînd cultura figurativă venețiană va deveni un model pentru întreaga Europa. În particular aceste influențe vor fi înregistrate de pictorii « ticinesi » care au lucrat la Viena: Paul Troger, Francesco Trevisani, Michelangelo și Francesco Sebaldo Unterberger, artiști ce nu sînt străini de dezvoltarea genului freschist în Bavaria și Austria. Sub influența acestora au lucrat și o seamă de meșteri autohtoni, cum ar fi Matthäus Günther, Mildorfer și Christian Wink, care au servit într-o manieră ireproșabilă genul frescei, completînd într-o incântătoare unitate arhitectura cu decorul cultural și cu pictura (vezi Egidio Martini, op. cit., nota 169, p. 79—80).

²⁵ Îndepărtate oarecum de această manieră sînt detaliile decorative care apar în cadrul arhitectonic ce închide fundalul picturii, detalii care în mod evident aparțin repertoriului ornamental din ultimul sfert al secolului al XVIII-lea prevestind deja neoclasicismul. Dealtminteri interpretarea acestor ornamente de către Mathias Veress este foarte exactă și verosimilă: atîta cu briu de panglici împletite, sau urnele cu ghirlande răsucite le întîlnim la numeroase palate și case clujene din această perioadă: palatul Bánffy, turnul Bisericii minorite, foișorul palatului Teleki, casele Karacsay și Toldalagi-Korda etc. (vezi Nagy Margit, *Unele aspecte din istoricul construirii palatului Bánffy din Cluj*, în SCIA, VI, 1959, nr. 2, fig. 5, 12, 13; Mircea Țoca, *Contribuții la cunoașterea arhitecturii clujene din perioada barocului târziu*, în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Series Historia*, 1967, fasc. 1, Cluj, p. 39, 41, 43, fig. 3, 7, 11 și 15).



Fig. 3. — Mathias Schervitz, *Caritatea sf. Elisabeta*, 1760, Biserica romano-catolică, Buda.



Fig. 4. — Mathias Veress, *Caritatea sf. Elisabeta*, 1787, Biserica armeno-catolică, Dumbrăveni.

genului de « pictură istorică », gen deosebit de popular, care de cele mai multe ori, în această epocă, îmbrăca un aspect religios și legendar, indiferent de nuanța sa stilistică, răspîndindu-se cu ușurință într-o arie geografică largă (Polonia și Ungaria), odată cu cultul « sfinților patroni » (Maria, Martin, Nicolae, Elisabeta), al sfinților taumaturgi sau protectori împotriva ciumei (Sebastian, Roza, Rochus), al regilor sfinți, precum și al celor care își dobîndiseră chiar în acel veac, ca o recunoștință târzie a meritelor lor, din partea bisericilor catolice, profund interesată în astfel de gratificări, aureola de sfinți martiri (Ioan Nepomuk — canonizat în 1727)²⁶.

Informațiile pe care le avem relativ la Mathias Veress nu ne îngăduie să aflăm în ce împrejurare cunoscuse acesta lucrarea lui Daniel Gran. De vreo gravură care să reproducă această pictură nu avem cunoștință. Dealtminteri, așa cum specificam și într-o notă a lucrării noastre, gravori contemporani cu Gran au înregistrat mai ales creațiile realizate în frescă de pictorul vienez și mai puțin compozițiile de șevalet. După părerea noastră, bazată evident mai mult pe argumente de natură compozițională și iconografică, pictorul clujean a

cunoscut nemediat pictura originală din Karlskirche. Dintre lucrările mai apropiate în timp și spațiu, pictura lui Mathias Schervitz din biserica capucinilor se exclude ca inel intermediar, ca o etapă de mijloc a vreunei influențe. Dealtfel compoziția acestuia, ciuntită și destul de stîngace în alcătuirea ei, nu poate fi comparată cu lucrarea din Dumbrăveni, mai elaborată, mai exactă și mai apropiată de original²⁷. În chip logic sînt excluse ca eventuale surse de inspirație atît pictura din biserica capucinilor din Viena, modelul lui Mathias Schervitz, cît și replica intrată mai tîrziu în colecția Muzeului de arte plastice din Budapesta. În aceeași măsură este greu să se întrevadă în pictura de la Dumbrăveni relații directe cu unul sau cu altul dintre « abbozzo-urile » sau replicile răspîndite în Austria sau aiurea. În pînza din Dumbrăveni nu vom regăsi nimic din iconografia unor personaje sau din unele detalii arhitectonice proprii acestor schițe. Nu vom mai insista însă asupra acestor probleme de amănunt, greu de rezolvat deocamdată în absența unor izvoare documentare.

Ceea ce rămîne important și evident este modul în care ajunge să se răspîndească în timp și spațiu

²⁷ Un singur detaliu le este comun, anume faptul că și într-una și în cealaltă tipul iconografic al personajului principal a fost integral modificat, din prototip nerămîinînd altceva decît detaliile legate de costumație.

²⁶ B. Balbin, *Vita B. Joannis Nepomucenii...*, Augsburg, 1725; Garas Klára, *op. cit.*, p. 75.



Fig. 5. — Francesco Solimena, *S. Elisabetta d'Ungheria*, 1684, Biserica S. Maria Donnaregina, Napoli.

o compoziție inspirată, o reușită a genului, detaliu deloc neglijabil pentru pictura transilvană de cult apusean din acel veac, care de cele mai multe ori își va «acoperi» cererile fie prin importul de lucrări elaborate de atelierele vieneze, fie prin aportul personal al unor pictori imigrați aici din diferite regiuni ale Austriei sau Bavariei²⁸.

★

Spuneam că pictura lui Daniel Gran constituie un exemplu clasic al barocului sintetic. O atență

²⁸ Enumerăm în acest loc pe artiștii străini care au lucrat sau au trimis lucrări pentru altarele bisericilor transilvănene: Johann Chiman, 1720 (Alba Iulia); Johann Ignac Cymbal, 1781 (Oradea, Episcopie); Fischer Vinzenz, 1771 (Slatina); Georg Grassler, 1734 (Cluj-Napoca); Johann Michael Hess, 1791 (Gherla); Jllitz Teodor, 1782 (Timișoara), 1786 (Oradea); Franz Anton Maulbertsch, 1750 (Cluj-Napoca), 1763 (Orlat, Alba Iulia); Hubert Maurer (Odorhei); Francisc Adam Neuhauser, 1800 (Sebeș), 1798 (Dumbrăveni); Ferdinand Schiestl, 1753, 1761 (Timișoara); Johann Nepomuk Schöpf, 1774–1776 (Oradea, capela Palatului episcopal și Biserica episcopală), 1772 (Timișoara); Anton Steinwald, 1774 (Sibiu); Paul Troger (Tg. Mureș); Michelangelo Unter-

berger, 1754 (Timișoara); Vogl Gergely (Beiuș); Franz Xaver Wagenschön (Timișoara, Biserica episcopală). Vezi Garas Klára, *op. cit.*, p. 211, 212, 221, 223, 234–235, 248, 250, 253, 258–260.

Cunoașterea biografiei artistului vienez ne-a înlesnit începutul acestor investigații. Arătam mai sus că în creația acestuia componenta stilistică și plastică de nuanță italiană reprezintă o puternică amintire a învățăturilor pe care le-a dobândit în perioada de specializare napolitană, cu F. Solimena²⁹,

berger, 1754 (Timișoara); Vogl Gergely (Beiuș); Franz Xaver Wagenschön (Timișoara, Biserica episcopală). Vezi Garas Klára, *op. cit.*, p. 211, 212, 221, 223, 234–235, 248, 250, 253, 258–260.

²⁹ De Dominici, *Vite dei pittori, scultori e architetti napoletani*, Napoli, 1742–1744; C. Lorenzetti, *Interferenza della pittura napoletana con la pittura veneziana. L'Origine del Settecento pittorico a Napoli*, în *Atti del Congresso Internazionale di Storia dell'Arte-Venezia*, Venezia, 1957; Ferdinando Bologna, *Fr. Solimena*, Napoli, 1957.

și cea venețiană³⁰, cu S. Ricci. La cei 25 de ani ai săi, când cu sprijinul și ajutorul financiar al principelui Schwarzenberg pictorul descinde în Italia, instrucția profesională îi era aproape desăvârșită, problemele de tehnică deprinse, astfel că nu va fi o surpriză dacă într-o vreme relativ scurtă, în contact cu metodele originale și temeinice ale școlii italiene, va realiza progrese rapide, menite să-i asigure chiar o oarecare faimă. Aceste amănunte nu trec neobservate: «... e vi fecce non comuni progressi»³¹ — notează De Boni —, încredințându-i-se mai apoi o seamă de comenzi în câteva orașe din peninsula, mai importante la Veneția, unde este angajat în serviciul unor patrizi, între care și un Cornaro, căruia îi va împodobi cu picturi una dintre «casele» sale. Întors din Italia, cu siguranță că Daniel Gran nu va înceta să folosească în lucrările sale procedee plastice și compoziționale proprii stilului italian. Mai mult, se pare că studiul după antic și schițele executate după frescele însemnate ale vremii au îmbogățit conținutul repertoriului figurativ din lucrările sale. În aceste limite, o atracție puternică a manifestat-o pictorul vienez mai cu seamă față de repertoriul maestrului său napolitan. O incursiune în domeniul pomenit este cât se poate de elocventă. Cum era și firesc, cercetările noastre s-au oprit mai întâi asupra tipului iconografic al sf. Elisabeta, tip pe care l-am întâlnit nu fără surpriză într-una din lucrările de tinerețe ale lui Solimena, mai precis între frescele care împodobesc corul noii mănăstiri Santa Maria Donnaregina din Napoli³². Imaginea acestei compoziții originale, plină de farmec și inedit (fig. 5), vorbește de la sine³³. Să revedem acum și figura Elisabetei din pictura lui Daniel Gran: asemănarea între cele două reprezentări este evidentă.



Fig. 6. — Mathias Veress, *Caritatea sf. Elisabeta*, 1787 (detaliu). Biserica armeano-catolică, Dumbrăveni.

Mai mult decât o «simplă» amintire, în pictura din Karlskirche vienezul recurge la o reproducere «nello specchio» (în oglindă) a unui tip figurativ imaginat de napolitan, care «... nell'ovale della S. Elisabetta d'Ungheria riottenne una così liquida bellezza di pittura da preludere ai momenti più alti dell'arte Europeo del Settecento»³⁴.

Alte «prototipuri» iconografice inspirate din opera maestrului napolitan, chiar dacă nu sînt atît de evidente, mai apar în câteva locuri în pictura altarului din Karlskirche: astfel, tipul de personaj masculin, sumar acoperit, plasat aproape întotdeauna spre marginile compoziției, înfățișînd fie un umil cerșetor («povero medicante»), fie un bolnav, sau pur și simplu un personaj oarecare, tînăr, cu trupul frumos modelat — pretexte plastice pentru studiul corpului omenesc —, este reluat de către Daniel Gran, și apoi de Mathias Veress (fig. 6) într-un chip care ne amintește de personajele lui Solimena din compoziții ca: *Giuditta mostra ai Betuliani la testa di Oloferno*, Cornigliano (Genova), villa Bombrini, ori din fresca ce împodobește sacristia bisericii S. Paolo Maggiore (Napoli) înfățișînd *La caduta di Simone Mago* (fig. 7). Integral preluat și reprodus este personajul din partea stîngă de jos a picturii lui Gran: copila care într-un moment de spaimă și panică strînge cu putere mina mamei își află evident modelul în personajul corespunzător din fresca mai sus amintită (fig. 7). Ar mai fi de semnalat și alte similitudini iconografice, poate de mai mică importanță, dar care dovedesc apartenența lor la același repertoriu figurativ italian. Dintre ele amintim doar pe îngerul din registrul de sus al picturii lui Gran, personaj imaginat sub chipul unui frumos adolescent, care de

³⁰ «...1720 <...> cade in questo dicennio il viaggio in Italia dell pittore vieneze Daniel Gran <...>, che transcorse un periodo di apprendista presso Sebastiano Ricci a Venetia e, a Napoli, presso il Solimena» (vezi: Ferdinando Bologna, op. cit., p. 193).

³¹ F. de Boni, *Biografia degli artisti*, Venezia, 1840, p. 445.

³² Cînd Solimena a fost chemat la decorarea interiorului mănăstirii, nu avea încă 27 de ani. Partea cea mai însemnată a lucrării este cuprinsă pe peretele de sud al corului și reprezintă legenda «S. Francesco quando presentando al papa la regola Franciscana, se la vide mutare in rose». Pictura face parte dintr-o perioadă (1684) în care tînărul artist își desăvîrșea educația de unul singur. Compoziția ne apare încheată, cu un colorit variat, însă și cu câteva stîngăcii tehnice dovedite de corecturile în tempera făcute de către artist peste stratul de frescă (G. Chierici, *Il Transporte degli affreschi dell Solimena in S. Maria Donnaregina*, în *Bollettino d'Arte*, 1932, 1933, p. 560; Ferdinando Bologna, op. cit., p. 53).

³³ Dealtfel prezența unei picturi dedicate sf. Elisabeta nu este întimplătoare aici; în interiorul vechii mănăstiri S. Maria Donnaregina se conservă un număr de 20 de fresce care imaginează tot atîtea episoade din viața acestui personaj; ciclul se datează la începutul secolului al XIV-lea (Gennaro Mario Pompeis, *Memorie storiche intorno al Monastero ed alle pitture della vecchia chiesa di Donnaregina*, Napoli, 1866, p. 83—104).

³⁴ Ferdinando Bologna, op. cit., p. 62.



Fig. 7. — Francesco Solimena, *Prăbușirea lui Simion Magul*, 1690, Biserica S. Paolo Maggiore, Napoli.

fapt reproduce « în oglindă » o figură sinonimă proprie repertoriului stilistic și iconografic al unuia dintre maeștrii de seamă ai barocului și rococoului venețian, G. B. Pittoni³⁵. În sprijinul afirmației noastre pledează imaginea acestui tip figurativ, care a fost probabil cunoscut și de Gran, dat fiind că schița lui Pittoni (datată 1735) va fi luat parte, desigur, la concursul pentru obținerea comenzii pentru pictura altarului din biserica Sf. Carlo Borromeo din Viena. Lucrurile, știm, nu s-au desfășurat în favoarea italianului. Încredințarea comenzii lui Daniel Gran a împiedicat realizarea integrală a acelei schițe, dar nu a putut opri răspîndirea acesteia într-un număr important de replici, răspîndite în diferite locuri ale Europei Centrale³⁶.

Preluarea amintitelor modele iconografice de către artistul vienez nu s-a efectuat sub forma unor reproduceri forțate și neintegrate compozițional. Reprezentarea acestora este firească și nu prezintă defectele unui sincretism compozițional, obișnuite picturilor de mîna a doua. Daniel Gran preia, adoptă și transformă, topind toate aceste note în matca proprie stilului său, oferindu-ne în cele din urmă o compoziție într-adevăr sintetică, care la rîndul ei a stat pentru o vreme în atenția unei generații întregi de pictori din această zonă.

Astfel, în evoluția amintitelor tipare și a temei iconografice a sf. Elisabeta, am deslușit două etape mai însemnate: prima, reprezentată de geneza, « selecționarea » și transferul acestor modele din repertoriul napolitan și venețian în cel austriac (F. Solimena și G. B. Pittoni — Daniel Gran), cea de-a doua, caracterizată prin preluarea, apoi transformarea, metamorfozarea aproape integrală a tipurilor figurative (fig. 8) de către o seamă de pictori mai modești ca formație (Mathias Schervitz, Mathias Veress), care însă nu au reușit decît în parte să aducă o contribuție personală în interpretarea compoziției și a modelului iconografic al maeștrului vienez.

Dacă prima etapă, în limitele căreia modelele au conservat aproape în întregime notele caracteristice ale școlii italiene, și-a adus contribuția la fecundarea artei și la propagarea unor principii plastice viabile pentru acea vreme, într-o zonă ceva mai restrînsă a Europei Centrale, în cea de-a doua etapă, însemnătatea și caracterul acestor contribuții scade nu numai datorită reluărilor stereotipe, convenționale, nerealizate integral din punct de vedere tehnic, ci și pentru importantul motiv că



Fig. 8. — Mathias Veress, *Caritatea sf. Elisabeta*, 1787 (detaliu). Biserica armeano-catolică, Dumbrăveni.

acestea intră de acum într-o evidentă neconcordanță cu realitățile social-politice și culturale din ultimele patru decenii ale veacului al XVIII-lea³⁷.

NICOLAE SABĂU

³⁷ În concordanță cu schimbările de natură economică, social-politică se înregistrează în zona central europeană și importante mutații în domeniul artei. Cu toate nuanșele și limitele destul de mărginite, noile concepții artistice proprii « Frühaufklärung »-ului vor fi purtătoarele unor idei destul de înaintate pentru acea vreme, idei care se traduceau prin încercările de a impune o artă mai apropiată de posibilitățile de înțelegere a oamenilor, mai sinceră și mai strîns legată de viața cotidiană.

Programul iconografic elaborat de poetul italian Pietro Metastasio (1698—1782) va constitui în această direcție îndrumarul cel mai prețios al pictorilor din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea; prin el autorul preconiza elaborarea unei arte inteligibile, epurată de mulțimea acelor simboluri și alegorii ermetice care o transformau într-o mare și adevărată necunoscută: « ... E tanto maggior chiarezza, e perciò pregio maggiore avra l'opera, quanta sara piu parca nell'uso de'soliti personaggi ideali, allegorici, simbolici ed allusivi, per colpa de quali si rendono per piu enigme indissolubili a'riguardanti la maggior parte delle pitture di queste spezie ».

Pictorul Gregorio Guglielmi, în frescele ce decorează sala de festivități a universității din Viena (1757), se numără printre primii artiști care dau viață programului lui Metastasio (vezi J. Schmidt, *Die alte Universität in Wien und ihr Erbauer*, 1929, Wien, p. 55; Garas Klára, *op. cit.*, p. 98, nota 121 de la p. 274; V. L. Tapié, *Monarchie et peuples du Danube*, Paris, 1969, p. 135—160; P. Francastel, *Limites chronologiques, limites géographiques et limites sociales du Baroque*, in *Retorica e Barocco, atti del III Congresso di Studi Umanistici*, Roma, 1955; *La critica stilistica e il barocco letterario*, in *Atti del II Congresso Internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana*, Firenze, 1958).

³⁵ Eggidio Martini, *op. cit.*, p. 77—80; Laura Coggiola Pittoni, G. B. Pittoni, Firenze, 1928; Laura Pittoni, *Dei Pittoni*, Bergamo, 1907; Rodolfo Palluchini, *I disegni di Giannbatista Pittoni*, Veneția, 1945.

³⁶ Între acestea amintim piesa aflată la Graz, în colecția Ferdinand Attems (Karl Garzarolli Thurnlack, *Die Barockausstellung im Museum Joanneum in Graz*, Wien, 1924, nr. 20, eronat atribuită lui Daniel Gran, ca variantă după altarul din Karlskirche; exemplarul de la Klosterneuburg aflat în « camera imperială », și cel de la « Commercia anticaria » din Viena, expus în anul 1926, de calitate mai slabă, dar mai mare ca dimensiune (vezi Pigler Andor, *Giovanni Battista Pittoni Erszébet vdzlata...*, p. 210).

ZU DEM BILDTHEMA „DIE HL. ELISABETH ALMOSEN VERTEILEND“ IN DER MITTELEUROPÄISCHEN MALEREI

Zusammenfassung

Von dem Bild „Die Hl. Elisabeth Almosen verteilend“ des Hochaltars der armenisch-katholischen Kirche in Dumbrăveni (Abb. 5), gemalt 1787 vom Clujer Maler Matthias Veress, ausgehend, unternimmt der Verfasser vorliegenden Artikels eine genaue ikonographische Analyse des Bildthemas und des Bildtyps der Hauptfigur; diese haben ihren Ursprung teils in dem Themenregister der österreichischen Malerei des 18. Jhs., teils in der Typensammlung der italienischen Renaissance-malerei des 17. Jhs.

Von Fr. Solimena (1657 – 1747) erdacht und auf einer Freske im Innern des Chors des neuen Klosters von Santa Maria Donnaregina in Neapel 1684 dargestellt, geht der Bildtyp (Abb. 6) in das Repertorium des österreichischen Malers Daniel Gran (1694 – 1757) über, der ihn erstmalig für die Malerei eines Seitenaltars der Karlskirche in Wien verwendet (Abb. 1).

Durch die „Spiegelbildmethode“ wiederaufgenommen und in ein wohl gelungenes, nach allen Regeln des synthetischen Barocks zusammengestelltes Kompositionsschema eingegliedert, wird der Bildtyp und das Thema der Hl. Elisabeth in einem weiten Gebiet Mitteleuropas bekannt und durch eine bedeutende Anzahl mehr oder weniger getreuer Kopien nach dem Original verbreitet; teils stammten diese Kopien von Gran selbst, teils vermutlich von seinen Mitarbeitern. Doch gab es auch Kopien, die von weniger begabten Künstlern ohne eigene Inspiration angefertigt wurden.

Ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben, nennt der Verfasser zunächst einige Skizzen – der nie fehlende Abozzo – die für das Original gemacht wurden dann mehrere Kopien, die Daniel Gran oder einem Mitarbeiter zugeschrieben werden. Das anfangs erwähnte Altarbild in der armenisch-katholischen Kirche von Dumbrăveni gehört zu den späteren Wiederaufnahmen.

In der Entwicklung dieser Bildmodelle und des ikonographischen Themas „Die Hl. Elisabeth Almosen verteilend“ unterscheidet der Verfasser zwei Hauptetappen: die erste umfaßt ihre Entstehung, Auswahl und Übertragung aus der neapolitanischen und venezianischen Malerei in die österreichische (Fr. Solimena und G. B. Pittoni – D. Gran), die zweite drückt sich durch die fast gänzliche Übernahme dieser Bildtypen durch unbedeutendere Künstler aus, die nicht imstande waren, das besagte Bildthema durch eigene Beiträge zu bereichern.

Die erste Etappe, in welcher die Bildmodelle fast zur Gänze die charakteristischen Eigenheiten der italienischen Schule beibehielten, trug zur Befruchtung der Kunst und zur Weiterverbreitung gewisser künstlerischer Prinzipien in einem etwas beschränkteren Raum Mitteleuropas bei; in der zweiten Etappe hingegen ist die Bedeutung und Art des Beitrags zum Kunstschaffen gering, nicht nur wegen der stereotypen, konventionellen Nachahmung und der ungenügenden technischen Ausführung, sondern auch infolge mangelnder Übereinstimmung mit den sozial-politischen und kulturellen Bedingungen des ausgehenden 18. Jahrhunderts.

ARTA POPULARĂ AROMÂNEASCĂ

Timp de aproape două luni (ianuarie – martie 1974), la Muzeul Satului din Bucureşti a fost deschisă o foarte interesantă expoziţie: « Aspecte din ocupaţiile şi creaţiile artistice ale aromânilor ». Provenind din depozitele instituţiei-gazdă,

dar şi din numeroase colecţii particulare păstrate cu emoţionantă pietate în căminele aromâneşti din Bucureşti şi din localităţi apropiate, obiectele expuse reuşesc nu numai să înfăţişeze arta populară a aromânilor, ci şi să evoce un întreg mod de viaţă

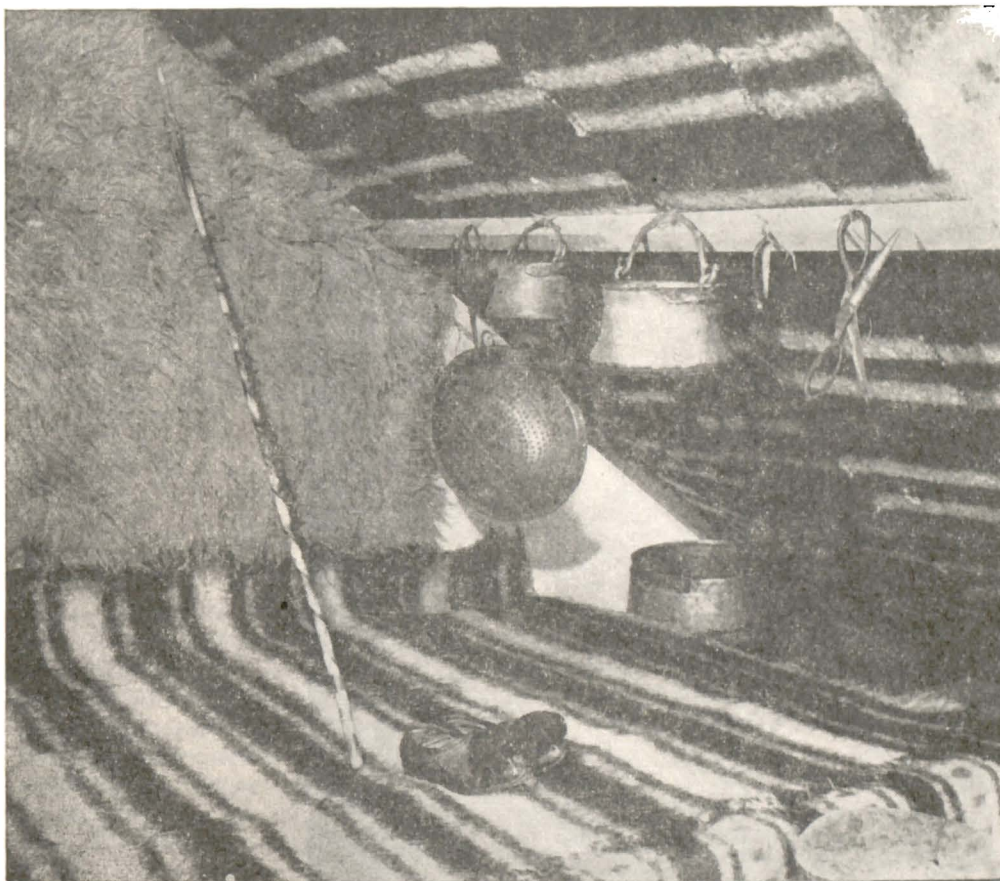


Fig. 1. — Interior de cort. Foto Cornelia Șoancă.

desfășurat într-un peisaj antropogeografic și în coordonate istorico-etnografice uneori diferite față de cele ale românilor de la nord de Dunăre.

De la micile prânele (« prisini ») de lemn pînă la hainele lungi femeiești (« sarc »), somptuoase, țesute din lînă, brodate cu fir de aur și argint, toate acele mici sau mari, simple sau împodobite obiecte ilustrează complexa viață istorică a ramurii sudice a romanității orientale, răspîdită pe o vastă suprafață între Marea Egee și Adriatică, în nuclee statornice, citadine, dar și în așezări pastorale cățarate pe culmile și ascunse în văile greu accesibile ale Pindului și ale Rodopilor. Tocmai această diferențiere socială majoră, cuprinsă în relația urban-rural, este cea care colorează semnificativ colecția de artă populară prezentată în expoziția de la Muzeul Satului. Sînt acolo piese de îmbrăcăminte, țesături și unelte care se leagă nemijlocit de viața rurală și de mediul atît de specific al unor comunități pastorale, pendulînd între munte și cîmpiile de pe țărmul mărilor. Transhumanța păstorilor aromâni ¹, ca dealtfel și cea a mocanilor din Carpați, constituie unul din fenomenele istorico-culturale fundamentale ale civilizației sud-est europene,

drumurile și popasurile oierilor țesîndu-se într-o plasă fină și elastică, scăpînd presiunii militare și vigilenței fiscale a diverșilor stăpînitari străini, formînd una din explicațiile persistenței romanității orientale, considerată de multe ori un « miracol ». Dar sînt acolo costume și ustensile țînînd de un fel de viață orășenească, cum era cel al neguțătorilor și meșteșugarilor aromâni din centre urbane înfloritoare ². Existența istorică, de două ori milenară, a aromânilor numai astfel poate fi înțeleasă, privînd-o în bipolaritatea ei, adesea descumpănitoare pentru cercetător, dar atît de exemplară în explicarea formidabilei rezistențe în vîrtejul aproape permanent al vicisitudinilor de tot felul: rețeaua cărărilor, coborînd de la sau urcînd la « călive »-le de pe pășunile montane, era dublată de aceea a chervangiilor și a relațiilor companiilor comerciale și financiare ³ legînd centrele negoțului balcanic de cele ale Europei Centrale, ale Levantului și Africii, rețea în care elementul aromânesc a jucat, secole de-a rîndul, un rol de frunte. O imensă și complicată istorie nu-și are încă desfăcute încâlcițele fire. Ce s-a putut vedea la Muzeul Satului din

¹ Arnold Beuermann, *Fernweidewirtschaft in Südost-europa, Ein Beitrag zur Kulturgeographie des östlichen Mit-telmeergebietes*, Braunschweig, 1967, 232 p., ilustrații; o parte importantă a cărții este dedicată aromânilor.

² N. Moutsopoulos, *The Popular Architecture of Verria*, Atena, 1967: « The Wallach quarter was concentrated in a special area of the town which still exists today and is known as 'Ta Vlachika' » (p. 98).

³ D. Popovici, *O Tinjarima* (Despre aromâni), Belgrad, f.a.



București sint doar puține capete ale unor fire aproape sfîrșite, dar capabile să vorbească încă imaginației științifice a celui ce s-ar încumeta să pornească de-a lungul lor înapoi, reconstituind vieți, întâmplări și procese de amplă rezonanță istorică și culturală.

Micile etichete însoțind obiectele, purtînd, alături de numirile daco-române, pe cele aromânești, se constituie în modeste dar expresive contribuții lingvistice, demonstrînd identitatea de origine latină a graiurilor vorbite în nordul și sudul romanității orientale. « Portu di birbatu », fie el din stofă groasă de lînă sau de țesătură albă, « portu di m'liari » (lat. mulier), fie el cel de toate zilele sau « portu di inveast » (mireasă, nevestă), « portu di ficiuricu » (portul de fecior), « brîn » (briu), « tastru » (traista) și atîtea alte cuvinte ce par că se cheamă unele pe altele, apărînd ca o imagine într-o oglindă veche cu undele pe alocuri tulburate, sint un prilej aproape de reverie pe marginea destinului diferit și asemănător al vieții și limbii românilor și aromânilor.

Piese de costum aromânești sint, prin croiala simplă și prin cromatismul sever, mărturii ale unei străvechi tradiții, urcînd fără îndoială pînă la substratul traco-iliric, numai așa putîndu-se explica prezența unor forme asemănătoare de costum la aromâni, albanezi, greci, precum și la diferitele grupe de populație slavă din zonă. Așa cum coloritul țesăturilor de tipul cergilor, « flucate », sau al chilimurilor și « cîpitin »-ilor, adică al pernelor lungi, numite și la nordul Dunării « căpătîie », este

negru și roșu-vișiniu închis, aproape un simbol întunecat, al istoriei scurse în aprigi, sîngeroase confruntări.

Pe acest fond sever, broderiile, cu măsură aplicate doar pe anume porțiuni restrînse ale hainelor de lînă, aduc nota de vioiciune a unui temperament alert, mobil, de o tonică limpezime latină, dar și un accent de rafinament cromatic luat din paleta fastului oriental. Florile Persiei, ale Asiei Mici apar în broderii, dar nu lipsesc, surprinzător, nici de pe vase de metal, de plumb mai ales, metalul, în această zonă și în viața aromânilor, înlocuind olăria, frecventă în aria carpatică.

La Muzeul Satului era expus și un « tend », cort, din țesătură de lînă aspră, vîrgată în două culori, evocînd peregrinările turmelor și păstorilor aromâni transhumanți, subiect al atîtor cercetări comparative. Iar alături de cort se afla un mic leagăn de copil, construit din două crăcane de lemn susținînd un « flucat » și un « scutic » de lînă moale, firavă alcătuire făcută să fie mutată din loc în loc, delicată și aspră totodată.

Despre toate aceste fapte de viață și de istorie s-a scris mult în ultimii o sută cincizeci de ani; însă în timp ce aspectele lingvistice s-au bucurat de atenția continuă a unor mari savanți, de la Weigand la Th. Capidan⁴, O. Densușianu și Sextil

⁴ Bibliografie importantă în Th. Capidan, *Limbă și cultură*, București, 1943; idem, *Les Macédo-Roumains*, București, 1943; Silviu Dragomir, *Vlahii din nordul Peninsulei balcanice în evul mediu*, București, 1959.

Pușcariu, etnografii mai au mult de lucru, urmînd calea începută, la noi, acum o jumătate de veac de T. Papahagi⁵ și de atîția alții.

Să nu uităm că un ministru al instrucțiunii ca Dimitrie Bolintineanu, al cărui tată era aromân din Ohrida, acum o sută și ceva de ani călătorise în ținuturile aromânești și le subvenționase școlile. Rolul aromânilor în istoria, arta și cultura sud-estului european este o pagină ce așteaptă să fie scrisă. Una din sarcinile actuale ale cercetătorilor culturii populare aromânești este să procedeze la clasificarea regională a obiectelor de artă populară aflate la noi, identificînd numeroasele lor zone de origine. În felul acesta vom participa la marele

efort de cercetare care se face în momentul de față peste hotare. La Library of Congress, vestita bibliotecă din Washington, am văzut două cutii de fișe, conținînd cîteva sute de lucrări privind aromânii, între care multe teze de doctorat recente ale unor specialiști americani. Iată o seamă din gîndurile trezite de expoziția de la Muzeul Satului, la deschiderea căreia au fost de față foarte mulți din cei ce contribuieră la organizarea ei prin împrumutarea de obiecte, regăsindu-și, cu profundă emoție, un crîmpei din viața lor, iar noi un fragment din istoria romanității orientale.

PAUL PETRESCU

PORTUL AROMÂNESC

Studiul portului populației aromâne se dovedește dintre cele mai dificile datorită condițiilor de existență înseși ale acesteia. Răspîndită pe un întins teritoriu al Peninsulei Balcanice, problema delimitării elementelor specifice și a celor de influență ridică, în perspectiva unei cercetări obiective și aprofundate, numeroase dificultăți. Acestea sporesc dacă luăm în considerare și consecințele repetatelor deplasări ale aromânilor, unele impuse de păstorit și care se limitează la o zonă relativ restrînsă, la anumite trasee reconstituibile, altele însă determinate de cauze pe care spațiul nu ne permite să le expunem, efectuîndu-se la mari distanțe de locul de origine și asociîndu-se cu modificări fundamentale ale înseși condițiilor de trai.

Organizatorii expoziției au luat desigur în considerare toate aceste aspecte cînd au optat pentru o expunere globală a costumului, cea mai potrivită soluție în stadiul actual al cercetărilor.

Alegînd această alternativă, expoziția are și meritul de a fi atras atenția asupra trăsăturilor comune, asupra celor care apropie tipologic forme de cultură materială proprii unor colectivități aparținînd unei aceleiași etnii dar distanțate în spațiu, deci de a fi pus în valoare tocmai caracterul unitar al portului aromânesc.

Exemplarele expuse evidențiază asemănarea de structură a costumului aromânesc masculin și feminin, supunerea lor unor acelorași principii de organizare a formei, unul dintre ele cel puțin considerat de cercetători ai costumului a fi comun și definitoriu pentru costumele balcanice în general. Acesta ar fi «*der Prinzip des Übereinandergreifens*» — numit astfel de cercetătoarea germană Eva Nienholdt — care desemnează acea împletire de mare pitoresc a formelor, rezultată din suprapunerea unui număr apreciabil de piese vestimentare de croiuri și dimensiuni diferite. Privind costumele în ansamblul său, identificarea fiecărei piese în parte este dificilă, într-atît de coerent articulată este construcția totului.

Spre deosebire de costumele femeiesc românesc, în componența căruia cămașa deține, poate, rolul cel mai de seamă, datorită importanței acordate decorului, în costumele aromânesc cămașa, acoperită aproape în întregime de piesele care i se suprapun, este neînsemnată sub raport artistic. Acest lucru nu mai este însă valabil dacă privim costumele bărbătesc, unde cămașa, prin amploarea neobișnuită, pe de o parte a mincișilor, pe de altă parte a părții de la brîu în jos, determină caracterul celorlalte elemente de costum și al siluetei însăși. Astfel, structura costumului bărbătesc apare simetric echilibrată față de o axă orizontală, reprezentată de linia mijlocului, care delimitează două volume puternice. Această schemă de bază poate fi modificată prin jocul cromatic, pusă în valoare și subliniată atunci cînd costumele sunt în întregime alb sau, dimpotrivă, contrazise, dacă peste albul cămășii intervin veșminte de culoare închisă.

Costumul femeiesc este mai puțin sesizant ca înscriere în spațiu, tinzînd, în ciuda masivității sale de ansamblu, spre verticalitate, accentuată și de forma conică a căciulii «*cu tas de asime*» (cu pafta de argint).

Deși efectul decorativ al costumului aromânesc este în primul rînd o consecință a îmbinării și echilibrării diferitelor părți componente, ornamentele aplicate nu lipsesc. Ele sînt însă dozate cu multă măsură, cu zgîrcenie chiar, revenindu-le în raport cu întreaga suprafață a costumului porțiuni restrînse.

Decorul este obținut prin aplicarea «*găitanelor*», procedeu care în ciuda simplității sale permite realizarea unor motive adeseori foarte complicate și totodată sensibil diferențiate. Printre factorii care introduc varietatea trebuie menționată în primul rînd calitatea materialului. Firul de lînă sau din păr de capră este aspru, mat și de oarecare rigiditate, firul de mătase este în schimb lucios și maleabil, iar firul de aur și argint aduce acestui costum de mare sobrietate nota necesară de fast și strălucire.

Gama cromatică a firelor cuprinde culorile de bază: galbenul, albastrul, roșul, ultimul fiind prezent într-un număr mai mare de nuanțe, care merg

⁵ Tache Papahagi, *Images d'ethnographie roumaine (Daco-roumaine et Aroumaine)*, 3 volume, București, 1928—1934.



Fig. 3. — Port de mireasă (Col. Muzeului Satului). Foto Cornelia Șoancă.

de la vermillon și corail până la roșu englez. Foarte frecvent este negrul, în timp ce albul apare foarte rar. Dispoziția firelor, în sfârșit, ar fi un al treilea factor de diferențiere. De la firul unic, izolat, care subliniază doar marginile hainelor, și până la alăturarea găitanelor strîns cusute unul de altul pentru a forma o suprafață compactă care acoperă în întregime materialul, se eșalonează o serie de variante determinate tocmai de întinderea și importanța cîmpului ornamental.

Gradul de complexitate al problemelor de compunere și echilibrare a formei în spațiu, culoarea îndeplinindu-și desigur rolul ei, pare a fi, privind cultura materială aromânească în ansamblul ei, superior în cazul costumului.

Cu atît mai necesară ar fi deci lămurirea determinantelor sociale și culturale ale acestuia, evident prevalente față de cele imediat practice, utilitare.

IOANA VLASIU

ȚESĂTURI AROMÂNEȘTI

O mare pondere o au în expoziție textilele, lucru explicabil prin importanța pe care o are păstoritul în viața aromânilor. Prelucrarea lînii — dovadă uneltele de tors, rodanul, fusul și prisnelele deosebit de frumos incrustate —

constituie o ocupație primordială, de însemnătate covârșitoare în economia închisă, specifică acestei populații. Piese textile constituiau de aceea aproape în exclusivitate « mobilierul » locuinței tradiționale, concentrînd astfel toate potențele artistice.

Textilele aromânești au roluri diverse în organizarea interiorului, aceasta determinînd de obicei calitatea materialului, tehnica de lucru, compoziția decorativă, cromatică.

Țesătura cea mai simplă ca sistem de ornamente o constituie cerga vîrgată prezentă în expoziție, în culori naturale, îngroșată la pîuă, cu care se acopereau și se căptușeau corturile folosite vara pe culmile munților, unde își duceau turmele aromânii. Astfel de cergi se puneau și în care peste poveri, în cursul numeroaselor drumuri de peste an, fiind piese de uz gospodăresc permanent. O altă țesătură de acest fel, care dezvoltă o compoziție uniformă, realizată din încrucișarea în război a firelor de lînă albă și neagră, este întrebuințată pentru traistele și desagii de transport în care își păstrau atît hainele, cît și proviziile.

Dar cele mai multe piese textile tradiționale, avînd o funcție decorativă mai accentuată, intră în categoria covoarelor sau « doagelor », piese de

dimensiuni mari, îngroșate la vîltoare, destinate să fie așternute pe jos, să acopere patul sau pereții.

Unele exemplare se remarcă printr-o compoziție bazată pe desfășurarea liniară și uniform ritmată a spațiilor ornamentale. Acestea apar fie în culorile naturale ale lînii — ca aceea cergă simplă, așezată în apropierea cortului, într-un colț, peste care s-au pus vase de aramă de uz gospodăresc —, fie în combinații de tonuri închise, diferite nuanțe de roșu în alternanță cu negru, uneori și alb, avînd ca motive vergi egale, romburi, jumătăți de romburi sau un zigzag, uniform repetate pe întreaga suprafață a piesei. Alte piese de acest fel se apropie mai mult de noțiunea de covor, avînd un cîmp central monocrom, de obicei roșu, și un chenar format din « colți » care încadrează întreaga compoziție. Acest tip de piese cu un decor aerat, conceput pe o suprafață întinsă, a rămas în tradiția interiorului aromănesc, creînd o atmosferă primitoare, caldă.



Fig. 4. — Port de ginere. Foto
Cornelia Șoancă.

Fig. 5. — Chilim (Col. Muzeului Satului). Foto Cornelia Șoancă.



O altă categorie de țesături vărgate este reprezentată în expoziție de o « iambulă cu ochi » și de o « iambulice » pentru căptușit leagănul. Acestea sînt piese de lînă groase, cu părul tras la coș, avînd o cromatică mai bogată, bazată în general pe tonuri închise, mai stinse, în alternanță cu negru, doar cu unele accente luminoase. Pe acest fond închis decorul, propriu și unora din căpățiile, se desfășoară sub forma unei repetiții de spații paralele, formate din vergi și șiruri de « ochi » sau « mărđziniki ».

Alături de acestea apare un gen de piese care au devenit în timp tot mai frecvente în interiorul aromănesc, iambulele monocrome sau cu un decor simplu, cu fire trase în timpul țesutului, în culori tari, aprinse, roșu, albastru, chiar galben uneori.

În sfîrșit, ultima categorie de textile decorative este reprezentată de covoarele lucrate în centrul

Meșovo, probabil sub influența țesăturilor orientale. Unul dintre acestea, datînd din 1868, are înscris în centru un romb pe un fond închis, avînd în partea superioară străvechiul motiv al « pomului vieții », iar în restul cîmpului mici motive antropomorfe și vegetale stilizate. Orientarea compoziției pe verticală, ca și elementele decorative deosebite indică influența populațiilor alături de care au trăit o vreme aromăanii, preluînd asemenea acestora tehnica și decorul chilimurilor orientale, mult apreciate.

Se poate urmări astfel în expoziție, prin piesele expuse, o întregă evoluție în concepția decorativă specifică aromănilor, de la cele mai simple țesături, de tipul cergii de cort, pînă la covoarele de influență orientală sau la « iambulele » în culori luminoase, a căror frumusețe o dau materialul și arta prelucrării lui.

MARINA MARINESCU

În cadrul expoziției de la Muzeul Satului, la 10 martie 1974 a avut loc un spectacol impresionant cu o frumoasă nuntă aromânească.

Pe fondul unei muzici cîntate numai din gură de către nuntași, alternînd corul bărbătesc cu cel femeiesc (de remarcat faptul că aromânii nu folosesc la nuntă instrumente muzicale), se desfășoară alaiul de nuntă.

Începutul nunții îl marchează alaiul de femei care cîntă *Cîntecul miresei* (*nî lilice aroșe*), pregătind darurile ce urmează a fi înmîinate familiei mirelui și nașului, precum și zestrea miresei. În același timp, mirele cu ai săi firtați — cavaleri de onoare — pregătesc locul nunții.

Schițăm pe scurt momentele principale ale unei nunți.

În casa părintească se face gătitul miresei de către surate, cu toate obiceiurile legate de acest eveniment. Mireasa este condusă pe prispă în așteptarea mirelui și a cuscilor. În timpul acesta se cîntă melodia *Nicuchira caselii*, urmată apoi de o altă melodie *Tine cuscre tinisitu*, iar în momentul cînd vine și cuscră, melodia *la mutriți, mutriți năpoi*.

De remarcat este faptul că mireasa, la aromâni, nu poartă voal și nici rochie lungă de mireasă; ea poartă o căciulă — *ciupari* — împodobită cu mărgele, bani de argint și de aur. La gît poartă o salbă cu bani de aur, iar mijlocul îi este încins cu o curea cu incrustații de argint — *culari* —, cu două pafte — *ciuprăchi*.

În acest timp la mire acasă se pregătește flamura — *flambura* și se cîntă melodia *Aruçi tu pischiri*, nuntașii aruncînd bani în vasul ce se găsește lîngă flamura. Apoi mirele, condus de nun, este însoțit de la casa lui către casa miresei de întregul alai de nuntă din partea sa, cu așa-zisele cîntece ale mirelui: *Gambrolu anchisi la nveastă, Distimeli Chin-disiti, Unî vîloagă nică*. Conținutul cîntecelor reprezintă o serie de alegorii, care în esență sînt o cerere în căsătorie a tinerei fete, folosindu-se o motivație cu elemente tradiționale și de o filozofie de circumstanță, uneori atemporală, care subliniază în mod voalat, ca orice alegorie, importanța acestui eveniment în viața celor doi tineri. Are loc întîlnirea însuflețită a însoțitorilor celor două părți, intervențiile binevoitoare și ocrotitoare ale socrilor, intervenții care reies din atitudinea și conversația pe care o au în legătură cu înrudirea celor două familii și cu viitorul celor doi tineri. Urmează o masă bogată, la care nu lipsesc, după tradiție, friptura de miel, plăcinta cu brînză și carne, colacii cu stafide și năut și nici clondirele cu țuică și coafele cu vin. În timpul mesei se fac urări de bine și de sănătate.

După masă, mireasa cu întregul alai încinge hora mare — *coru* —, se cîntă *la mutrea frate sîhatea*, apoi alaiul pornește spre casa mirelui.

Odată ajunși la mire, de pe colacul înfășurat într-un caier de lînă fiecare nuntaș ia cîte un smoc de lînă, pe care îl pune fie la căciulă, fie la briu.

Acest gest reprezintă urarea ca cei doi tineri să ajungă la vîrsta respectabilă a bătrîneții. Celor doi părinți ai mirelui, ieșiți în întîmpinarea tinerilor, li se închină, din partea nuntașilor, un cîntec — *Ieși lea mumă pi pîrmadzi* — în care li se anunță fericitul eveniment ca un merit al feciorului lor și ca o mare bucurie a familiei.

Mireasa face semnul crucii, menit să arate respectul ei pentru împrejurarea neobișnuită, și plăcută totdeodată, subliniind în mod simbolic și discret legămîntul de deplină fidelitate ce rezultă din îndatoririle asumate. Același gest este repetat de tînăra mireasă în dreptul ușii, înainte de a păși în casa soțului ei, gest ce este urmat de aruncarea unui măr peste umăr, ca simbol al fericirii depline ce îl așteaptă pe acela ce va prinde neprețuitul fruct. În casa mirelui are loc oficierea slujbei de cununie, în timp ce alaiurile însoțitoare petrec clipe de destindere binevenită în curtea mirelui. După terminarea ceremoniei, toți nuntașii sînt invitați la o masă mare ce are loc în curtea mirelui, unde se repetă, cu mici variante, obiceiurile de la prima masă. Jertfirea oilor și a berbecilor este socotită ca un cadru prielnic pentru belșugul viitor al celor doi miri. Are loc o horă mare la care iau parte toți nuntașii, deschiderea oficială făcînd-o nașul și nașa. În acest timp, nunul, nuna, socrul mare, soacra mare și rudele apropiate ale ginerelui primesc darurile miresei. Dintre aceste daruri nu lipsesc ciorapii brodați — *chindisiti*; mireasa conduce hora, apoi acest lucru îl face mirele, mai apoi socrul mare și soacra mare, socrul mic și soacra mică și încă mulți alții dintre cei apropiați mirelui.

Mirelui i se aduc în gospodărie toate cele necesare de către membrii celor două familii, așa încît căsătoria să pășească de la bun început pe un făgaș sănătos. Grijă părinților miresei pentru soarta celor doi se va manifesta prin vizita pe care ei o vor face a doua zi, aducîndu-le din nou daruri, ca aceștia să simtă căldura sufletească de care sînt înconjurați. Urmează din nou urările reciproce ale celor două familii unite, se exprimă dorința ca mirele să fie la înălțime și după manifestări de afecțiune tradițională — sărutarea tinerilor de către socri — se întinde hora care contribuie la crearea unei atmosfere de deplină destindere. Se cîntă *Un gioni mușat, mușat*.

Despărțirea se face prin asigurări de respectare a unor rugăminți formulate cu insistență, așa încît cei care părăsesc noua locuință a tinerilor căsătoriți pleacă pe deplin liniștiți. Ca o încheiere a ultimului capitol al nunții, se exprimă urarea ca tinerii să se bucure de copii, așteptați cu o vie dorință.

Spectacolul care a avut loc la Muzeul Satului a reușit să reprezinte frumoasele obiceiuri, ca și sobrietatea portului și a jocurilor aromânești.

ALEXANDRU GUDUVAN



Fig. 6. — Hora firtaților.

Fig. 7. — Hora nașului.



Fig. 8. — Hora miresei.

Fig. 9. — Mirele și mireasa, împreună cu nunul și nuna, se îndreaptă către casa mirelui.



(1903–1974)

Chemat în 1956 să asigure documentația fotografică a Institutului de istoria artei, Nicolae Ionescu s-a dovedit îndată un colaborator prețios și un om de o rară calitate sufletească. Încă de atunci cărunt, pasiunea investigației l-a cucerit repede, apropiindu-l de noii săi colegi, adesea cu mult mai tineri. Un aspect neprevăzut al creației unui artist, o operă descoperită sub ochii săi, un detaliu revelator dintr-un tablou ce părea a nu mai avea secrete pentru nimeni deșteptau în sufletul său ecoul simpatiei și al înțelegerii. Neuitate ceasuri de lucru pe teren treceau astfel pînă în amurg, cînd vechiul său Zeiss cu burdof, trepiedul și clișeele de sticlă pe care, meșter cu simțul duratei, le prefera filmului, erau strînse cu grijă și rînduite pentru a doua zi. Extrem de variate sînt cercetările ce au beneficiat de colaborarea sa: artă populară, îndeosebi ceramica, artă veche de la pictura murală la icoane, de la sculptura ornamentală a catapetesmelor la argintărie și la broderii, arta secolelor XIX și XX, cu nenumăratele tablouri risipite în colecții publice și particulare. Mii de clișee din colecția institutului sînt tot atîtea mărturii ale competenței sale.

Venind în institut, Nicolae Ionescu avea în urma sa un lung și onorabil trecut de muncă.

Începuse la 18 ani, ca zețar și corector la Cultura națională, urmînd în același timp, între 1921 și 1924, cursuri serale de gimnaziu la Sfîntul Sava. Activitatea sa în slujba tiparului și a presei a continuat cu experiență și răspunderi mereu sporite, pînă cînd participarea sa la activitatea institutului i-a absorbit toate eforturile. Își descoperise de timpuriu vocația de fotograf, care-i aducea în 1936 un premiu al Oficiului național de turism. Timp de mai multe decenii a înregistrat pe clișeele sale priveliștile patriei, *Țara românilor* cum sună titlul volumului pe care l-a publicat în 1946, ilustrîndu-l cu nenumărate fotografii. Era prin excelență un bucureștean și orașului său i-a închinat poate partea cea mai originală a producției sale de reporter artist și de observator. A înfățișat Bucureștiul dintre 1925 și 1940 într-o bogată suită de imagini ingenios compuse și pline de vervă, care formează astăzi, la Cabinetul de stampe al Academiei, una dintre seriile cele mai des consultate, asigurîndu-i un loc în succesiunea marelui Szathmari.

Remus Niculescu

INDICELE ANALITIC AL REVISTEI «STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI»

Artă plastică I—XX (1954—1973)

A. ARTĂ POPULARĂ ȘI ETNOGRAFIE

I. Generalități (1—15)

II. Artă populară în România

Arhitectură (16—38); Organizarea interiorului (39); Mobilier (40); Țesături (41—47); Ceramică (48—54); Port popular (55—68); Broderii (69—70); Crestături și sculptură (71—73); Icoane (74—75); Ornamentică (76—84); Măști (85); Meșteri (86—89)

III. Artă populară românească în străinătate și artă populară străină (90—93)

IV. Recenzii, notițe bibliografice. Expoziții (94—144)

B. ARTĂ VECHĂ ȘI MEDIEVALĂ

I Generalități (145—157)

II. Artă în România până la întemeierea statelor feudale (158—161)

III. Artă medievală în România

Arhitectură civilă și militară (162—174); Arhitectură religioasă (175—215); Pictură murală (216—260); Icoane (261—263); Sculptură (264—272); Manuscris și carte (273—280); Broderii (281—289); Artă metalului (290—294); Ceramică (295—299); Mobilier (300—301); Costum (302—304)

IV. Artă veche și medievală străină (305—314)

V. Bibliografii, documentare, informație (315—323)

VI. Recenzii, notițe bibliografice (324—388)

C. ARTĂ MODERNĂ ȘI CONTEMPORANĂ

I. Artă modernă și contemporană în România

a) Sfârșitul secolului al XVIII-lea și secolul al XIX-lea (389—508)

Arhitectură (392—403); Sculptură (404—413); Pictură (414—491); Desen, gravură, ilustrație de carte, caricatură, afiș (492—494); Arte aplicate (495—496); Organizare, muzee, învățămînt (497—508).

b) Secolul al XX-lea (509—594)

Arhitectură (518—519); Sculptură (520—529); Pictură (530—573); Desen, gravură, ilustrație de carte, caricatură, afiș (574—588); Arte aplicate (589—591); Organizare, muzee, învățămînt (592—594)

II. Artă modernă și contemporană străină (595—610)

III. Recenzii, notițe bibliografice. Expoziții (611—711)

D. VARIA (Metodologie — Estetică — Teoria artei. Istoric de artă) (712—739)

E. VIAȚA INSTITUTULUI (740—767)

F. EDITORIALE-CRONICĂ-NECROLOGURI (768—785)

Indice de nume de autori

Indice de nume de artiști, meșteri, scriitori, critici, colecționari.

A. ARTĂ POPULARĂ ȘI ETNOGRAFIE

I. Generalități

- 1 PETRESCU, PAUL: Probleme de orientare și metodologie a cercetării științifice în domeniul istoriei artei populare. XVI (1969), nr. 1, p. 19–29
- 2 PETRESCU, PAUL: Perspectivele artei populare în lumea contemporană. XVIII (1971), nr. 1, p. 11–17
- 3 STAHL, PAUL HENRI: Artă populară românească și artă ordșenească. XIV (1967), nr. 1, p. 11–21
- 4 FLORESCU, FLOREA BOBU: Privire generală asupra realizărilor în domeniul cunoașterii și valorificării artei populare românești în ultimele două decenii <1944–1964>. XI (1964), nr. 1, p. 5–14
- 5 PETRESCU, PAUL: Moștenirea artistică în domeniul artei populare. XI (1964), nr. 1, p. 35–54
- 6 PETRESCU, PAUL: Modalitățile de folosire a tradițiilor de artă populară. VI (1959), nr. 2, p. 21–43
- 7 FLORESCU, FLOREA BOBU și PAUL PETRESCU: Metoda de cercetare a culturii populare în U.R.S.S. V (1958), nr. 1, p. 15–25
- 8 FLORESCU, FLOREA BOBU: Elemente etnografice în opera lui DIMITRIE CANTEMIR «*Descriptio Moldaviae*». II (1955), nr. 1–2, p. 15–25
- 9 CONSTANTIN MARIA: ION IONESCUL DE LA BRAD despre artă populară. XX (1973), nr. 1, p. 49–55
- 10 PETRESCU, PAUL: Cea de a treia țedință lărgită a etnografilor. <Notă>. I (1954), nr. 3–4, p. 243–246
- 11 DUNĂRE, NICOLAE: Relații etnografice între ținuturile de pe ambele versante ale CARPAȚILOR. <Notă>. X (1963), nr. 1, p. 192–203
- 12 DUNĂRE, NICOLAE: Aspecte ale artei populare în raionul BEIUȘ, regiunea Oradea. I (1954), nr. 3–4, p. 47–60
- 13 BĂNĂȚEANU, TANCRED: Artă populară în satele specializate din sudul raionului BEIUȘ, regiunea Oradea. I (1954), nr. 1–2, p. 21–38
- 14 BIELZ, IULIU: Artă populară a sașilor din Transilvania. III (1956), nr. 3–4, p. 33–48
- 15 ZDERCIUC, BORIS și EMILIA IONESCUL: Contribuții la cercetarea artei populare în satele colectivizate. III (1956), nr. 3–4, p. 19–31

II. Artă populară în România

Arhitectură

- 16 FOCȘA, GHEORGHE: Elemente decorative în arhitectura populară din zona etnografică a JIULUI DE SUS. I (1954), nr. 3–4, p. 25–45
- 17 KÓS, KAROLY: Elemente de arhitectură și decorative de pe VALEA CAȘINULUI. (Notă redacțională după articolul lui Kós Karoly). I (1954), nr. 3–4, p. 254–260

- 18 STAHL, PAUL HENRI și PAUL PETRESCU: Elemente de înfrumusețare a locuințelor țărânești de pe VALEA BISTRIȚEI. II (1955), nr. 1–2, p. 27–43
- 19 ZDERCIUC, BORIS: Aspecte de arhitectură populară din comuna IEUD, raionul Vișeu, regiunea Baia Mare. <Notă>. II (1955), nr. 1–2, p. 317–322
- 20 FOCȘA, GHEORGHE: Elemente decorative la bordeiele din sudul regiunii CRAIOVA. II (1955), nr. 3–4, p. 81–105
- 21 FOCȘA, GHEORGHE: Elemente decorative în bordeiele din sudul regiunii CRAIOVA. III (1956), nr. 1–2, p. 29–56
- 22 PETRESCU, PAUL și PAUL HENRI STAHL: Înturnirile vieții sociale asupra arhitecturii țărânești din Dobrogea. IV (1957), nr. 1–2, p. 25–40
- 23 STAHL, PAUL HENRI și PAUL PETRESCU: O biserică-locuință românească. <Notă>. IV (1957), nr. 1–2, p. 329–331
- 24 STAHL, PAUL HENRI: Locuințele țărânești cu două caturi la români. IV (1957), nr. 3–4, p. 33–57
- 25 PETRESCU, PAUL: Casa cu foișor țărânească la români. V (1958), nr. 1, p. 27–51
- 26 PETRESCU, PAUL și PAUL HENRI STAHL: Decorul în arhitectura populară românească. VII (1960), nr. 1, p. 75–109
- 27 STAHL, PAUL HENRI: Porțile țărânești la români. VII (1960), nr. 2, p. 81–106
- 28 TURCU, AURORA: Un document despre o casă țărânească din anul 1765. <Notă>. V (1958), nr. 2, p. 167–169
- 29 STAHL, PAUL HENRI: Case țărânești din Maramureș. VIII (1961), nr. 2, p. 339–362
- 30 STAHL, PAUL HENRI: Vechi case și biserici de lemn din Muntenia. X (1963), nr. 2, p. 315–334
- 31 STAHL, PAUL HENRI: Case noi țărânești. XI (1964), nr. 1, p. 15–33
- 32 PETRESCU, PAUL și PAUL HENRI STAHL: Construcții țărânești în VÎLCEA. (Secolul al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea). XII (1964), nr. 1, p. 131–158
- 33 PETRESCU, PAUL: Unitatea de concepție constructivă și decorativă a bisericilor de lemn românești. XIV (1967), nr. 1, p. 23–40
- 34 PETRESCU, PAUL: Monumente de arhitectură rurală din nord-estul MUNTENIEI. XV (1968), nr. 2, p. 175–186
- 35 ENĂCHESCU, MARIA ELENA: Aspecte ale studiului critic privind arhitectura de lemn românească. XVII (1970), nr. 2, p. 271–280
- 36 PETRESCU, PAUL: Condiții sociale și istorice reflectate în arhitectura urbană. Locuințe ale țăranilor și țăgoveșilor din BUCUREȘTII secolelor XVIII–XX. XVIII (1971), nr. 1, p. 77–105
- 37 PETRESCU, PAUL: Arhitectura țărânească de piatră din România. XX (1973), nr. 1, p. 29–47
- 38 PETRESCU, PAUL: Tradiția franconă în arhitectura populară săsească din SUDUL TRANSILVANIEI. XVIII (1971), nr. 2, p. 235–248.

Organizarea interiorului

- 39 CAPESIUS, ROSWITH: Modalități stilistice în decorul interiorului părănesc din NORDUL TRANSILVANIEI. XVIII (1971), nr. 1, p. 113–121

Mobilier

- 40 STOICA, GEORGETA: Centre specializate în confecționarea mobilierului în OLTEŢIA. XV (1968), nr. 2, p. 233–241

Țesături

- 41 DUNĂRE, NICOLAE: Textile în zona MUNTILOR BIHORULUI. <Notă>. I (1954), nr. 1–2, p. 217
42 OȚETEA, GEORGETA: Țesături populare românești în satele vechiului scaun al SĂLIȘTEI. IV (1957), nr. 1–2, p. 41–56
43 OȚETEA, GEORGETA: Interiorul și Țesăturile la huțului de pe VALEA RUSCOVEI (MARAMUREȘ). IV (1957), nr. 3–4, p. 59–74
44 ZDERCIUC, BORIS: Contribuții la studiul scoarțelor MARAMUREȘENE. <Notă>. VI (1959), nr. 2, p. 227–238
45 OȚETEA, GEORGETA: Probleme de transpunere a elementelor de artă populară în producția de Țesături. VII (1960), nr. 2, p. 41–59
46 MARINESCU, MARINA și ROSWITH CAPESIUS: Contribuții la cunoașterea evoluției scoarței OLTENEȘTI. XV (1968), nr. 2, p. 187–196
47 MARINESCU, MARINA: Țesături românești de ceremonie: funcție și tipologie. XVIII (1971), nr. 1, p. 157–165

Ceramică

- 48 FLORESCU, FLOREA BOBU: Ceramica neagră. I (1954), nr. 1–2, p. 39–47
49 KÓS, KAROLY: Căhilele din CIUC. I (1954), nr. 1–2, p. 49–57
50 IRIMIE, CORNEL și IULIU BIELZ: Date necunoscute despre un centru de olari din OCNA SIBIULUI. <Notă>. I (1954), nr. 3–4, p. 250–254
51 STAHL, PAUL HENRI și PAUL PETRESCU: Ceramica smălțuită românească din TRANSILVANIA. III (1956), nr. 1–2, p. 57–72
52 MATEESCU, CORNELIU: Un cuptor de ars oale din secolul al XVIII-lea găsit la VĂDAȘTRA. <Notă>. IX (1962), nr. 1, p. 179–180
53 STAHL, PAUL HENRI și PAUL PETRESCU: Olăria părănească din VÎLCEA. XII (1965), nr. 1, p. 159–174
54 FLORESCU, FLOREA BOBU: Ceramica de la LĂPUȘ-NICUL MARE. <Notă>. XII (1965), nr. 2, p. 319–326

Port popular

- 55 FLORESCU, FLORIAN și BOBU: Articole de port ignorate de etnografia din trecut. <Notă>. I (1954), nr. 1–2, p. 215–216
56 FLORESCU, FLOREA BOBU: Interpretarea elementelor etnografice de pe monumentul de la ADAMKLISSI (Tropaeum Traiani). II (1955), nr. 3–4, p. 29–80

- 57 DUNĂRE, NICOLAE: Un studiu al lui GHEORGHE BARÎȚIU despre portul național. <Notă>.

III (1956), nr. 1–2, p. 282–284

- 58 FLORESCU, FLOREA BOBU: Apartenența etnică dacică a presupușilor sarmați roxalani de pe coloana lui Traian și monumentul de la ADAMKLISSI.

IV (1957), nr. 1–2, p. 13–24

- 59 DUNĂRE, NICOLAE: Cauzele deosebiriilor dintre portul mocanilor și cel al buciumanilor.

IV (1957), nr. 1–2, p. 57–72

- 60 FOCȘA, MARCELA: Cojocăritul din ABRUD și BUCIUM. <Notă>.

IV (1957), nr. 3–4, p. 283–286

- 61 FLORESCU, FLOREA BOBU: Geneză costumului popular românesc.

VI (1959), nr. 1, p. 19–44

- 62 PETRESCU, PAUL: Observații pe marginea expoziției «Portul popular românesc». <Notă>.

IX (1962), nr. 2, p. 379–383

- 63 PAVEL, EMILIA: Despre cingătoarele bărbătești și femeiești din zona centrală a podișului Moldovei. <Notă>.

XV (1968), nr. 1, p. 113–114

- 64 CONSTANTIN, MARIA: Contribuții la cunoașterea costumului femeiesc din partea centrală a județului TELEORMAN.

XVII (1970), nr. 2, p. 309–318

- 65 MÓZES, TEREZA: Ornamentica sumanelor din ȚARA CRIȘURILOR.

XVIII (1971), nr. 1, p. 127–135

- 66 CONSTANTIN, MARIA: Costumul popular femeiesc în stampele pictorului CAROL POPP DE SZATHMARY.

XIX (1972), nr. 1, p. 93–108

- 67 CAJAL MARIN, IRINA: Forme ale acoperămintului și gâteli capului la femei în costumul popular românesc.

XIX (1972), nr. 2, p. 223–236

- 68 VEKOVA-TELBIKOVA, M. și K. TELBIKOV: Portul popular bulgăresc în două localități din BANAT. <Notă>.

VII (1960), nr. 2, p. 167–184

Broderii

- 69 FLORESCU, FLOREA BOBU: Broderiile la români. IV (1957), nr. 3–4, p. 23–31
70 OȚETEA, GEORGETA: Broderii MĂRGINENEȘTI. V (1958), nr. 2, p. 13–32

Crestături și sculptură (lemn, piatră)

- 71 VÎRTOSU, EMIL: O sculptură de artă populară în lemn din 1820. <Notă>. XI (1964), nr. 1, p. 91–94
72 CHELCEA, ION: Prelucrarea artistică a pietrei în satul SCHEIA din județul Iași. XV (1968), nr. 2, p. 243–248
73 KÓS, KAROLY: Arta lucrului în fier în RIMETEA (Torockó) din regiunea Cluj. <Notă>. III (1956), nr. 3–4, p. 271–276

Icoane

- 74 NICULESCU, VASILE V.: Contribuții la cunoașterea icoanelor pe sticlă și a xilogravurilor păranilor români din TRANSILVANIA. <Notă>. IV (1957), nr. 3–4, p. 297–315
75 IONESCU, PIA: Icoane de vatră. XVIII (1971), nr. 1, p. 151–156

Ornamentică

- 76 FLORESCU, FLOREA BOBU: *Ornamentica populară românească în lemn*.
III (1956), nr. 1–2, p. 13–28
- 77 OȚETEA, GEORGETA: *Probleme decorative în arta populară din MĂRGINIME (SIBIU)*.
VI (1959), nr. 2, p. 45–71
- 78 PETRESCU, PAUL: «*Pomul vieții*» în *arta populară din România*.
VIII (1961), nr. 1, p. 41–82
- 79 STAHL, PAUL HENRI: *Motive decorative la porțile pădurești din raionul REGHIN*. <Notă>.
IX (1962), nr. 2, p. 383–386
- 80 PETRESCU, PAUL: *Imagini ale soarelui în arta populară*.
I (1963), nr. 1, p. 95–118
- 81 PETRESCU, PAUL: *Semnele solare în arta populară din România*.
XIII (1966), nr. 2, p. 187–205
- 82 DRĂGOESCU, ION: *Motivul «bănuș» în ornamentica broderiilor de port din MĂRGINIMEA SIBIULUI*. <Notă>.
XIII (1966), nr. 2, p. 286–291
- 83 CAPESIUS, ROSWITH și MARINA MARINESCU: *Considerații asupra originii și cromaticii țesăturilor populare OLTENEȘTI*.
XVI (1969), nr. 2, p. 299–307
- 84 CARTIANU, VIRGINIA: *Crucea înscrisă în cerc în cromatica celtică și românească*.
XVII (1970), nr. 2, p. 289–296

Măști

- 85 Vulcănescu, Romulus: *Măștile cucilor*. <Notă>.
VII (1960), nr. 2, p. 157–167

Meșteri

- 86 FLORESCU, FLOREA BOBU: *Producția meșteșugărească a păranilor și meșterilor români neautorizați din TRANSILVANIA*. <Notă>.
III (1956), nr. 1–2, p. 277–282
- 87 BOGDAN, RADU: ION STAN PĂTRAȘ: *un meșter popular din MARAMUREȘ*.
V (1958), nr. 1, p. 53–71
- 88 ALDEA SARAI, GHEORGHE: *Un artist popular din secolul trecut*. <Notă>.
XIII (1966), nr. 2, p. 292–295
- 89 SPIRU, IOAN: *Un pictor și sculptor păran, CONSTANTIN VASILESCU*. <Notă>.
XVIII (1971), nr. 1, p. 167–169

III. Artă populară românească în străinătate și artă populară străină

- 90 MAIER, RADU OCTAVIAN: *Despre unele elemente de port popular femeiesc din R. S. S. MOLDOVENEASCĂ*. <Notă>.
X (1963), nr. 1, p. 189–192
- 91 MAIER, RADU OCTAVIAN: *Cîteva date cu privire la locuința și arta populară a aromânilor din R. P. ALBANIA*. <Notă>.
XI (1964), nr. 2, p. 291–295

92 VULCĂNESCU, ROMULUS: *Caractere înrudite între portul popular ROMÂN și cel SLOVAC*.

IX (1962), nr. 2, p. 307–333

93 MARINESCU, MARINA: *Chilimuri POLONEZE*.

XVI (1969), nr. 1, p. 131–133

IV. Recenzii, notițe bibliografice. Expoziții (A–Z)

- 94 *Arbeit und Volksleben*, Göttingen, 1967 (Roswith Capesius).
XVII (1970), nr. 2, p. 340–341
- 95 *Arhitectura Bulgariei* <ȚAPENCO, M.P.: *Arhitektura Bolgarii*>, Sofia, 1955 (Boris Zderciuc).
I (1954), nr. 3–4, p. 278–281
- 96 *Arta populară românească*, București, 1969 (Marina Marinescu).
XVII (1970), nr. 2, p. 339–340
- 97 *Atlas polskich strojów ludowych* <Atlasul portului popular polonez>, Lublin, 1949–1954, 8 volume (Florea Bobu Florescu).
III (1956), nr. 3–4, p. 312–313
- 98 BAUR-REINHOLD, MARGARETE: *Deutsche Bauernstuben*, Stuttgart, 1967 (n.) (Roswith Capesius).
XIX (1972), nr. 2, p. 325–326
- 99 BUTURA, VALERIU: *Muzeul etnografic al Transilvaniei*, Cluj, București, 1966 (Marina Marinescu).
XIV (1967), nr. 2, p. 246
- 100 CZARNECKA, IRENA: *Polnische Volkskunst*, Warszawa (Nicolae Dunăre).
VII (1960), nr. 1, p. 276
- 101 DIMITROV, ZAHARI: *Dărvorezbenata ukrasa v kážata na Rusi ciorbadji*, s. Jeravna, Kotlenski <Sculpturile în lemn de pe casa notabilului Rusi din satul Jeravna, r. Kotel>, Sofia, 1956 (Paul Henri Stahl).
VIII (1961), nr. 1, p. 255–256
- 102 *Kompleksni naucini ekspedicii v zapadna Bălgariia Transko-Brezniiko – Kiostendilsko prez 1957 i 1958 godina* <Expediția științifică complexă în vestul Bulgariei în zonele Trans-Brezink Kiustendil în anii 1957 și 1958>, Sofia, 1964 (Paul Henri Stahl).
IX (1962), nr. 1, p. 246–249
- 103 FEL, EDITH, TAMAȘ HOFER, KLARA K. CSILLER: *L'Art populaire en Hongrie*, Budapesta, 1958 (Paul Henri Stahl).
VII (1960), nr. 1, p. 270–273
- 104 FLORESCU, FLOREA BOBU: *Ceramica neagră lustruită de la Marginea*, București, 1958 (Corneliu N. Mateescu).
VII (1960), nr. 1, p. 272–272
- 105 FLORESCU, FLOREA BOBU: *Monumentul de la Adamklisi. Tropaeum Trajani*, București, 1959 (Corneliu M. Mateescu).
VI (1959), nr. 2, p. 282–286
- 106 FLORESCU, FLOREA BOBU: *Opincile la români*, București, 1957 (Paul Henri Stahl).
IV (1957), nr. 3–4, p. 359
- 107 FLORESCU, FLOREA BOBU: *Portul popular din Muscel*. București 1957 (Romulus Vulcănescu).
IV (1957), nr. 3–4, p. 361
- 108 FLORESCU, FLOREA BOBU și TEREZA MOZES: *Arta populară din regiunea Crișana. Centre de ceramică din regiunea Crișana, Oradea*, 1967 (Marina Marinescu).
IV (1968), nr. 2, p. 253–254

- 109 FLORESCU, FLOREA BOBU, PAUL HENRI STAHL și PAUL PETRESCU: *Arta populară din zonele Argeș și Muscel*, București, 1967 (N. Al. Mironescu). XV (1968), nr. 1, p. 121–122
- 110 FOCȘA, GHEORGHE: *Muzeul Satului*, București, 1958 (Nicolae Pascu). VII (1960), nr. 1, p. 268–270
- 111 FOCȘA, MARCELA: *Muzeul de artă populară al Republicii Socialiste România*, București, 1967 (Maria Cioară). XV (1968), nr. 2, p. 255–256
- 112 FOCȘA, MARCELA: *Scoarțe românești din colecția Muzeului de artă populară al Republicii Socialiste România*, București, 1970 (Maria Constantin). XVIII (1971), nr. 2, pl. 257
- 113 «Folklore Mexicano». 100 fotografías de Luis Marguez, texto de Justino Fernandez. Colección Azteca, 1955 (Barbu Brezianu). III (1956), nr. 3–4, p. 314–315
- 114 GRABOWSKI, IOSEF: *Wycinanka Ludowa <Decupaje țărănești din hirtie>*, Warszawa, 1959 (Paul Henri Stahl). VIII (1961), nr. 1, p. 255
- 115 ILIN, M.: *Les arts décoratifs populaires en Russie*, Moscou, 1959 (Romulus Vulcănescu). VIII (1961), nr. 1, p. 253–254
- 116 *Indian Carpets*. Marg Publications, Bombay (Marina Marinescu). XVI (1969), nr. 2, p. 253–254
- 117 IONESCU, GRIGORE: *Arhitectura populară românească*, București, 1957 (Paul Henri Stahl și Paul Petrescu). VI (1959), nr. 2, p. 281–282
- 118 IRIMIE CORNEL și MARCELA FOCȘA: *Icoane pe sticlă*, București, 1968 (Ion Tătaru). XVI (1969), nr. 1, p. 151–154
- 119 *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde*, 1969, München, 1970 (n.) (Roswith Capesius). XIX (1972), nr. 2, p. 326
- 120 KOVACEVIKOVA, SONIA: *Ludový Odev v hornom Liptove <Costumul popular în zona muntoasă Liptov>* Bratislava (Nicolae Dunăre). VII (1960), nr. 1, p. 275
- 121 KRASNOVSKAIA, N. A.: *Friuli, Istoriko-etnograficeskie ocerki*, Moskva, 1971 (Paul Petrescu). XIX (1972), nr. 2, p. 317–318
- 122 LUD, *Organ Polskiego towarzystwa ludoznawczego <LUD, organul societății poloneze de etnologie>* (Florea Bobu Florescu). III (1956), nr. 3–4, p. 311–312
- 123 LUNGU, ION, VASILE RADU, BENIAMIN BOSSA, ION RAICA, MIRCEA VALEA, *Meșteșuguri și meșteșugari din sud-vestul Transilvaniei*, București, 1970 (n.) (Irina Cajal Marin). XIX (1972), nr. 1, p. 156–157
- 124 MEGAS, G. A.: *Meletai laikis arhitektonikis <Studii de arhitectură populară>*, în *Laografia XXVI* (Paul Petrescu). XVIII (1971), nr. 1, p. 191
- 125 MUȘLEA, ION: *George Pitiș folclorist și etnograf*, București, 1968 (Maria Cioară). XVI (1969), nr. 2, p. 357–358
- 126 *Ornamentul popular al carelienilor de pe Volga superioară <MASLOVA, G. S.: Narodni ornament Verhnevoljschin Carel, Moskva-Leningrad, 1951>* (Boris Zderciuc). I (1954), nr. 3–4, p. 277–278
- 127 PETRESCU, PAUL și CORNEL IRIMIE: *Meșteșuguri artistice în România*, București, 1967 (Maria Cioară). XV (1968), nr. 2, p. 256
- 128 PETRESCU, PAUL și NICOLAE RODNA: *Romanian Textiles*, Leigh-on-Sea, 1966 (N. Al. Mironescu). XV (1968), nr. 1, p. 122
- 129 PETRESCU, PAUL și ELENA SECOȘAN: *Arta populară – îndreptar metodic*, București, 1966 (Maria Cioară). XV (1968), nr. 2, p. 254–255
- 130 PETRESCU, PAUL și PAUL HENRI STAHL: *Ceramica din Hurez*, București, 1956 (Corina Nicolescu). III (1956), nr. 3–4, p. 314
- 131 PETRESCU, PAUL și PAUL HENRI STAHL: *Scoarțele românești*, București, 1960 (Anca Ciobanu). XIV (1967), nr. 2, p. 245–246
- 132 PETRESCU, PAUL, PAUL HENRI STAHL și ANTON DÎMBOIANU: *Arhitectura din Muzeul Satului*, București, 1956 (Corina Nicolescu). III (1957), nr. 3–4, p. 313–314
- 133 PRUT, CONSTANTIN: *Fantasticul în arta populară românească*, București, 1972 (Maria Constantin). XX (1973), nr. 2, p. 354–355
- 134 REINFUSS, ROMAN: *Szopki Krakowskie <Construcții în miniatură în regiunea Cracoviei>*, Krakovia, 1958 (Paul Henri Stahl). VIII (1961), nr. 2, p. 511
- 135 RITZ, JOSEF M.: *Alte bemalte Bauernmöbel*, München, 1965 (Roswith Capesius). XIII (1966), nr. 2, p. 297–298
- 136 STAHL, PAUL HENRI: *Folclorul și arta populară*, București, 1968 (Marina Marinescu). XVI (1969), nr. 2, p. 354–355
- 137 *Studii și cercetări de etnografie și artă populară*, București, 1965 (Marina Marinescu). XIII (1966), nr. 2, p. 297
- 138 VÁCLAVIK, ANTONIN și JAROSLAV OREL: *L'art populaire des textiles dans le pays de Bohême*, Praga, 1956 (Romulus Vulcănescu). VIII (1961), nr. 2, p. 512–513
- 139 VRABIE, GHEORGHE: *Folcloristica română. Evoluție, curente, metode* (Maria Cioară). XVI (1969), nr. 2, p. 355–357
- 140 <Expoziție>. *Portul popular, broderiile și țesăturile la românii din Banatul iugoslav*. Muzeul Satului, 1970 (Irina Cajal Marin). XVIII (1971), nr. 2, p. 359–360
- 141 <Expoziție>. *Ceramica populară românească*. Muzeul Satului, 1970 (Irina Cajal Marin). XVIII (1971), nr. 2, p. 360
- 142 *Expoziția costumului popular de la Muzeul Satului*, 1971 (Irina Cajal Marin). XIX (1972), nr. 1, p. 160
- 143 *Expoziția «Arta artizanală din Iran»*, 1971 (Irina Cajal Marin). XIX (1972), nr. 2, p. 328
- 144 *Expoziția «Achiziții noi la Muzeul Satului»*, 1971 (Maria Constantin). XIX (1972), nr. 2, p. 328

B. ARTĂ VECHĂ ȘI MEDIEVALĂ

I. Generalități

- 145 GRAMATOPOL, MIHAI: *Cîteva puncte de plecare pentru studiul artei romane în Dacia*. XVII (1970), nr. 1, p. 49–55

- 146 VOINESCU, TEODORA: *Metode de cercetare în domeniul artei medievale românești*.
XIV (1967), nr. 2, p. 141–143
- 147 DUMITRESCU, FLORENTINA: *Modalități estetice în decorația artei medievale românești*.
XVII (1970), nr. 2, p. 211–218
- 148 DUMITRESCU, FLORENTINA: *Opera de artă medievală ca mijloc de cunoaștere a spiritualității artistului*.
XX (1973), nr. 2, p. 227–232

★

- 149 GRAMATOPOL, MIHAI: *Artizanal și provincial în arta română. Un alt mod de a pune problema*.
XX (1973), nr. 2, p. 201–209
- 150 DUMITRESCU, FLORENTINA: *Etape din evoluția artei vechi românești reflectate în ornamentică*.
XII (1965), nr. 1, p. 115–129
- 151 THEODORESCU, RĂZVAN: *Artă și societate în Țara Românească a veacului al XIV-lea*.
XIX (1972), nr. 1, p. 3–35
- 152 PILLAT, CORNELIA: *Tradiție și inovație în iconografia picturii Țării Românești din epoca lui Matei Basarab*.
XX (1973), nr. 2, p. 273–295
- 153 VOINESCU, TEODORA: *Contribuții la o istorie a artei păturilor mijlocii; citorii de vâtași de plai din Țara Românească*.
XX (1973), nr. 2, p. 297–320

★

- 154 THEODORESCU, RĂZVAN: *Tradiții ale istoriei și criticii românești de artă. Artă veche românească*.
XII (1966), nr. 2, p. 159–172
- 155 MUSICESCU, MARIA ANA și D. G. NASTASE: *Cercetări de artă veche românească în secolul al XIX-lea. Introducere la studiul istoriografiei artei medievale românești*.
III (1956), nr. 1–2, p. 129–147
- 156 MUSICESCU, MARIA ANA: *Cercetări de artă medievală românească în anii puterii populare*.
XI (1964), nr. 1, p. 55–67

★

- 157 NASTASE, DUMITRU: *Restaurarea monumentelor de artă medievală în Republica Populară Română*.
VII (1960), nr. 1, p. 143–170

II. Artă în România până la întemeierea statelor feudale

- 158 BORONEANȚ, VASILE: *Noi date despre cele mai vechi manifestări de artă plastică pe teritoriul României*. <Notă>.
XIX (1972), nr. 1, p. 109–116
- 159 GRAMATOPOL, MIHAI: *Podoabele în Dacia Română*.
XVIII (1971), nr. 1, p. 19–31
- 160 CEACALOPOL, GLORIA: *Crucea-relicvar de la Căpida*. <Notă>.
IX (1962), nr. 1, p. 192–194

- 161 NICOLESCU, CORINA: *Începuturile artei feudale din țara noastră în lumina ultimelor descoperiri arheologice*.
VI (1959), nr. 1, p. 47–59

III. Artă medievală în România

Arhitectură civilă și militară

- 162 TEODORU, RADA: *Curți întărite tirzii <Țara Românească: GOLEȘTI, TĂTĂRĂȘTII DE SUS; Moldova: PAȘCANI, STOLNICEȘTI-PRĂJEȘTI, TUPILAȚI, GUĞEȘTI>*.
X (1963), nr. 2, p. 335–356

★

- 163 BALȘ, ȘTEFAN: *Vechi locuințe boierești din Gorj <Cula din CURTIȘOARA, Cula din GROȘEREA, Cula din ALMAJ, Casa din COȚOFENII DIN DOS, Casa din VĂDENI, ruinele caselor din BĂLCEȘTI, casa din CALOPĂRU>*.
I (1954), nr. 3–4, p. 83–95
- 164 CHIHAI, PAVEL: *Contribuții la problema originii și structurii orașelor de reședință din Țara Românească*.
XVII (1970), nr. 1, p. 57–71

★

- 165 STĂNESCU, HEINZ: *Monumente musulmane civile și religioase din orașul BRĂILA*. <Notă>.
III (1956), nr. 1–2, p. 298–318
- 166 JOJA, CONSTANTIN: *Casa domnească de la Curtea Veche din BUCUREȘTI. Începuturile barocului în Țara Românească*.
XVI (1969), nr. 2, p. 243–253
- 167 STĂNESCU, HEINZ: *Contribuții, în baza studierii vechilor monumente și așezăminte orășenești, la cunoașterea vieții la CÎMPULUNG în timpul orinduirii feudale*. <Notă>.
VIII (1961), nr. 2, p. 458–472
- 168 OPRESCU, GEORGE: *Casa memorială și Muzeul din GOLEȘTI*.
XIII (1966), nr. 1, p. 5–13
- 169 THEODORESCU, RĂZVAN și CRISTIAN MOISESCU: *Urmele unui monument brîncovenesc în Curtea domnească din TÎRGOVIȘTE*. <Notă>.
XI (1964), nr. 1, p. 121–126

★

- 170 NICOLESCU, CORINA: *Locuințe domnești în cuprinsul mănăstirilor în veacurile XV–XVII. <Mănăstirea PROBOTA, mănăstirea BISTRIȚA, Sf. Nicolae Popăuți BOTOȘANI, Sf. Ioan din PIATRA, MOLDOVIȚA>*.
I (1954), nr. 3–4, p. 63–82
- 171 STĂNESCU, HEINZ: *Căldori străini din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și prima jumătate a secolului al XIX-lea despre monumentele de artă ale orașului IAȘI*. <Notă>.
II (1955), nr. 3–4, p. 324–338
- 172 GRIGORESCU, IOANA: *Cercetarea și restaurarea turnului tezaur de la mănăstirea PUTNA*.
XX (1973), nr. 2, p. 321–335

- 173 NAGY, MARGIT: Unele aspecte din istoricul construirii palatului Bánffy din CLUJ. VI (1959), nr. 2, p. 105–121
- 174 BENKÖ, MARGARETA: Castelul din HODOD și unele considerații asupra arhitecturii barocului în Transilvania. XIII (1966), nr. 1, p. 93–108

Arhitectura religioasă

- 175 PILLAT, CORNELIA: Biserici de plan dreptunghiular în Țara Românească în secolul al XVI-lea <RUDA, CÂSCIOARELE, GRECII DE SUS, MĂXINENI, RÎMNICU VÎLCEA – Sf. Paraschiva, TURBAȚI>. XVIII (1971), nr. 2, p. 223–234
- 176 ANDREESCU, ȘTEFAN: Din nou despre bisericile de curte din veacurile XIV–XVI. <Țara Românească: biserica LEREȘTI-MUSCEL, biserica ARTAN CĂPRENI Gorj, biserica ȘTEFĂNEȘTI-VALE GORJ>. <Notă>. XX (1973), nr. 1, p. 164–168
- 177 CHIHAIA, PAVEL: Un complex necunoscut de sihăstrie din Munții Buzăului din vremea lui Neagoe Basarab <biserica AȚATON, schitul ALUNIȘUL, PEȘTERA LUI DIONISIE TORCĂTORUL, PEȘTERA LUI IOSIF>. XX (1973), nr. 1, p. 3–20
- 178 VOINESCU, TEODORA: Note asupra curții și bisericii din BĂJEȘTI. IV (1957), nr. 1–2, p. 75–108
- 179 CREȚEANU, RADU: O biserică cu turlă endecagonale în Vilcea <biserica din BĂRBUCENI>. <Notă>. XV (1968), nr. 2, p. 249–250
- 180 THEODORESCU, RĂZVAN: Un monument uitat din Muntenia medievală: CĂTĂLUIUL. XV (1968), nr. 1, p. 213–220
- 181 CHIHAIA, PAVEL: Etape de construcție în incinta mănăstirii «Negru Vodă» din CÎMPULUNG MUSCEL. <Notă>. VIII (1961), nr. 1, p. 208–221
- 182 LĂZĂRESCU, EMIL: Data zidirii COZIEI. IX (1962), nr. 1, p. 107–137
- 183 VĂTĂȘIANU, VIRGIL: Datarea mănăstirii COZIA. XVI (1969), nr. 1, p. 31–34
- 184 LĂZĂRESCU, EMIL: Despre mănăstirea COZIA și varianta de triconc căreia îi aparține biserica ei. VII (1970), nr. 2, p. 167–193
- 185 VĂTĂȘIANU, VIRGIL: Scrisoare deschisă către redacția revistei «Studii și cercetări de istoria artei». <În legătură cu COZIA>. <Notă>. XVIII (1971), nr. 2, p. 335–336
- 186 LĂZĂRESCU, EMIL: La încheierea unei discuții. <În legătură cu mănăstirea COZIA și VODIȚA>. XVIII (1971), nr. 2, p. 336–337
- 187 CHIHAIA, PAVEL: Trecutul bisericii Botușari și Curtea de Argeș. <Notă>. XIV (1967), nr. 1, p. 103–115
- 188 CHIHAIA, PAVEL: Considerații despre fațada bisericii lui Neagoe din CURTEA DE ARGEȘ. XVI (1969), nr. 1, p. 65–84
- Vezi și nr. 261 (Biserica Mănăstirii Argeșului).
- 189 STĂNESCU, HEINZ: Clădirile mănăstirești de la GOVORA. <Notă>. IV (1957), nr. 1–2, p. 332–342

- 190 CHIHAIA, PAVEL: Date noi despre începuturile mândstirii GOVORA. <Notă>. XIII (1966), nr. 2, p. 247–253
- 191 LĂZĂRESCU, EMIL: Observații asupra bisericii din HÎRTEȘTI. <Notă>. IX (1962), nr. 2, p. 386–397
- 192 DUMITRESCU, FLORENTINA și RADU CREȚEANU: Elemente din veacul al XVIII-lea la biserica din LEORDENI. <Notă>. XI (1964), nr. 2, p. 295–306.
- 193 PILLAT, CORNELIA: Tradiție și inovație în arta Țării Românești din a doua jumătate a secolului al XVII-lea; biserica Cretzulescu din REBEGEȘTI. V (1958), nr. 2, p. 51–78
- 194 CHIHAIA, PAVEL: Un vechi monument de arhitectură în RÎMNICU-VÎLCEA: biserica Sf. Dumitru. XIV (1967), nr. 2, p. 175–186
- 195 PILLAT, CORNELIA: Locul bisericii din ROATA-CĂTUNU în istoria artei Țării Românești. XV (1968), nr. 2, p. 197–212
- 196 TEODORU, RADA: Pridvorul TISMANEI. XIV (1967), nr. 2, p. 161–173

★

- 197 NĂSTASE, DUMITRU: Despre spațiul funerar în arhitectura moldovenească. XIV (1967), nr. 2, p. 201–208
- 198 TEODORU, RADA: Vechi biserici din BAIA. <Biserica Albă și Biserica catolică>. XX (1973), nr. 2, p. 233–255
- 199 GIURESCU, DINU C.: BISERICANII – ctitorie a epocii lui Ștefan cel Mare? <Notă>. VIII (1961), nr. 1, p. 222–227
- 200 NASTASE, DUMITRU: Tainițe și metereze la vechile biserici din IAȘI. IV (1957), nr. 3–4, p. 77–98
- 201 POPA, RADU: Cîteva observații asupra mândstirii Golia din IAȘI. <Notă>. XIII (1966), nr. 2, p. 253–257
- 202 BĂDĂRĂU, DAN: Fost-a ENACHE din Constantinopol arhitectul bisericii Trei Ierarhi din IAȘI? <Notă>. III (1956), nr. 1–2, p. 284–290
- 203 NICOLESCU, CORINA și FLORENTINA JIPESCU: Din trecutul mândstirii PROBOTA. <Notă>. III (1956), nr. 1–2, p. 212–218
- 204 ULEA, SORIN: Prima biserică a mândstirii PUTNA (Contribuție la studiul fazelor de dezvoltare a arhitecturii medievale moldovenești). XVI (1969), nr. 1, p. 35–63
- 205 CONSTANTINESCU, N.: Precizări în legătură cu data construirii mândstirii armenesti ZAMCA – SUCEAVA. VIII (1961), nr. 2, p. 263–279
- 206 NASTASE, DUMITRU: Biserica mândstirii TAZLĂU și locul ei în evoluția stilului moldovenesc. XIII (1966), nr. 1, p. 109–119

★

- 207 OPRESCU, GEORGE: Bisericile cetăți ale sașilor din Ardeal. II (1955), nr. 1–2, p. 47–68
- 208 DRĂGUȚ, VASILE: Contribuții privind arhitectura goticului timpuriu în Transilvania. XV (1968), nr. 1, p. 41–49
- 209 GRECEANU, EUGENIA: Influența gotică în arhitectura bisericilor românești de zid din Transilvania. XVIII (1971), nr. 1, p. 33–59

- 210 GRECEANU, EUGENIA: *Pătrunderea influențelor de tradiție bizantină în arhitectura bisericilor românești de zid din Transilvania (până la sfârșitul veacului al XVII-lea)*.
XIX (1972), nr. 2, p. 195–221
- 211 ARION, GHEORGHE: *Date noi referitoare la prima catedrală catolică de la ALBA IULIA*.
XIV (1967), nr. 2, p. 155–159
- 212 MOISESCU, CRISTIAN: *Considerații asupra tipologiei monumentelor dispărute ale Mitropoliei BĂLGRAULUI (= ALBA IULIA)*.
XIX (1972), nr. 2, p. 287–293
- 213 COLAN, ION: *Datarea bisericii ortodoxe din CRISTIAN, Brașov*. <Notă>.
XII (1965), nr. 2, p. 327–328
- 214 DRĂGUȚ, VASILE: *Biserica din LEȘNIC*. <Notă>.
X (1963), nr. 2, p. 423–433
- 215 DRĂGUȚ, VASILE: *Biserica din STREI*.
XII (1965), nr. 2, p. 299–317
- Pictură murală
- 216 GIURESCU, DINU C.: *Date asupra picturii istorice românești în epoca feudală*.
VII (1960), nr. 2, p. 61–79
- 217 VOINESCU, TEODORA: *Între «pădănesc» și «popular» în pictura românească de la sfârșitul evului mediu*.
XX (1973), nr. 1, p. 21–28
- ★
- 218 VOINESCU, TEODORA: *ZUGRAVUL PÎRVU MUTUL și școala sa*.
II (1955), nr. 3–4, p. 133–157
- 219 VOINESCU, TEODORA: *Un aspect puțin cercetat în pictura exterioară din Țara Românească: motivul sibilelor*.
XVII (1970), nr. 2, p. 195–210
- 220 DUMITRESCU, CARMEN LAURA: *Programe iconografice în pronaosul bisericilor de mănăstire din Țara Românească în secolul al XVI-lea <Mănăstirea ARGEȘUL, STĂNEȘTI-VÎLCEA, BOLNIȚA COZIEI, SNAĞOV, TISMANA, BUCOVĂȚ, CĂLUI>*.
XX (1973), nr. 2, p. 257–270
- 221 VOINESCU, TEODORA și PETRE OPREA: *Meșterii locali în pictura feudală din regiunea Craiova*. <Notă>.
I (1954), nr. 1–2, p. 217–218
- 222 VOINESCU, TEODORA: *Elemente locale realiste în pictura religioasă din regiunea Craiova*.
I (1954), nr. 1–2, p. 61–77
- 223 VOINESCU, TEODORA: *Modele tradiționale și observații din realitate în pictura muntenească a veacului al XVIII-lea: caietul de modele al lui RADU ZUGRAVUL*.
XIV (1967), nr. 1, p. 57–69
- 224 VELESCU, OLIVER: *NICOLAE POLCOVNICUL Zugravul. Pe marginea unor documente inedite*. <Notă>.
XV (1968), nr. 1, p. 89–96
- 225 NEDELICU, GEORGE P.: *Date noi despre NICOLAE POLCOVNICUL Zugravul*.
XV (1968), nr. 2, p. 221–231
- 226 DUMITRESCU, CARMEN LAURA: *Pictura din secolul al XVI-lea de la bolnița MĂNĂȘTIRII BISTRIȚA*.
XIX (1972), nr. 2, p. 179–194
- 227 CHIHAIA, PAVEL: *Observații asupra portretelor lui Mircea cel Bătrîn și Doamnei Mara, de la BRĂDET*.
VII (1960), nr. 1, p. 253–258
- 228 PILLAT, CORNELIA: *Pictura din interiorul bisericii Creșulescu din BUCUREȘTI*.
XIV (1967), nr. 2, p. 209–226
- 229 PILLAT, CORNELIA: *Pictura din pridvorul bisericii Creșulescu din BUCUREȘTI*.
IV (1957), nr. 3–4, p. 135–163
- 230 CHIHAIA, PAVEL: *Citeva note de istoria artei pe marginea «Învățăturilor lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie»*. <CĂLUI>.
XVIII (1971), nr. 2, p. 321–329
- 231 DRĂGUȚ, VASILE: *Datarea picturilor murale ctitoricești din biserica CEPTUROAIA*. <Notă>.
IX (1962), nr. 1, p. 189–192
- 232 THEODORESCU, RĂZVAN: *Despre un însemn sculptat și pictat de la COZIA (în jurul «despotiei» lui Mircea cel Bătrîn)*.
XV (1968), nr. 2, p. 191–208
- 233 NEDELICU, GEORGE P.: *În legătură cu repictarea bisericii episcopale din CURTEA DE ARGEȘ*.
XX (1973), nr. 1, p. 57–73
Vezi și nr. 195 <Roata Cătunu>.
- 234 DUMITRESCU, CARMEN LAURA: *Anumite aspecte din pictura pronaosului bisericii STĂNEȘTI-VÎLCEA și semnificația lor*.
XVI (1969), nr. 2, p. 209–218
- 235 PILLAT, CORNELIA: *O pictură tîrzie brîncovenească la biserica din STOENESTI-DRUGĂNEȘTI*.
XVII (1970), nr. 1, p. 93–111
- 236 VOINESCU, TEODORA: *Zugravi din veacul al XVII-lea la biserica Sfinții Împărați din TÎRGOVIȘTE*. <Notă>.
VIII (1961), nr. 2, p. 473
- ★
- 237 ULEA, SORIN: *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești (I)*.
X (1963), nr. 1, p. 57–93
- 238 ULEA, SORIN: *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești (II)*.
XIX (1972), nr. 1, p. 37–53
- 239 SOLCANU, NICUȘOR: *Un element laic local în pictura religioasă din Moldova (secolele XV–XVII)*.
XVI (1969), nr. 2, p. 309–316
- 240 STĂNESCU, HEINZ: *Meșterii constructori pietrari și zugravi din timpul lui Ștefan cel Mare*. <Notă>.
II (1955), nr. 1–2, p. 361–365
- 241 ULEA, SORIN: *Datarea ansamblului de pictură de la DOBROVĂȚ*.
VIII (1961), nr. 2, p. 483–485
- 242 ULEA, SORIN: *Datarea ansamblului de pictură de la Sf. Nicolae-DOROHOI*.
XI (1964), nr. 1, p. 69–79
- 243 ULEA, SORIN: *Autorii ansamblului de pictură de la DRĂGOMIRNA*. <Notă>.
VIII (1961), nr. 1, p. 221–222
- 244 ULEA, SORIN: *Portretul funerar al lui Ion – un fiu necunoscut al lui Petru Rareș – și datarea ansamblului de pictură de la PROBOTA*.
VI (1959), nr. 1, p. 61–70
- 245 ULEA, SORIN: *Datarea ansamblului de pictură de la RIȘCA*. <Notă>.
X (1963), nr. 2, p. 433–437
- 246 ULEA, SORIN: *Autorul ansamblului de pictură de la RIȘCA*.
XV (1968), nr. 2, p. 165–173

- 247 ULEA, SORIN: *Datarea frescelor bisericii metropolitane Sf. Gheorghe din SUCEAVA*.
XIII (1966), nr. 2, p. 208–231
- 248 ULEA, SORIN: *Portretul unui ctitor uitat al mănăstirii Sucevița: Teodosie Barbovski, mitropolit al Moldovei*. <Notă>.
VI (1959), nr. 2, p. 241–249

★

- 249 DRĂGUȚ, VASILE: *Picturi murale exterioare în Transilvania medievală*.
XII (1965), nr. 1, p. 75–101
- 250 DRĂGUȚ, VASILE: *Date noi cu privire la picturile murale medievale din Transilvania*. <Notă>.
XIX (1972), nr. 1, p. 116–122
- 251 CRISTACHE PANAIT, IOANA: *Contribuții la cunoașterea picturii bănățene din bisericile de lemn de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea*. <Notă>.
XIX (1972), nr. 1, p. 122–128
- 252 CRISTACHE PANAIT, IOANA: *Un zugrav din Țara Românească în Transilvania în prima jumătate a secolului al XVIII-lea <ȘTEFAN ZUGRAVUL>*. <Notă>.
XVI (1969), nr. 2, p. 325–327
- 253 DRĂGUȚ, VASILE: *Un zugrav din Transilvania secolului al IV-lea: ȘTEFAN DE LA DENSUȘ*.
XIII (1966), nr. 2, p. 233–245
- 254 DRĂGUȚ, VASILE: *Însemnări despre pictura murală a bisericii fortificate din DRĂUȘENI*. <Notă>.
XIX (1962), nr. 1, p. 180–188
- 255 DRĂGUȚ, VASILE: *Despre picturile murale ale bisericii fortificate din HOMOROD*. <Notă>.
XI (1964), nr. 1, p. 102–109
- 256 DRĂGUȚ, VASILE: *Picturile murale din biserica evanghelică din MĂLÎNCRAV*.
XIV (1967), nr. 1, p. 79–93
- 257 DRĂGUȚ, VASILE: *Picturile murale ale bisericii reformate din MUĞENI*. <Notă>.
XI (1964), nr. 2, p. 307–320
- 258 DRĂGUȚ, VASILE: *ZUGRAVUL MIHU și epoca sa <mănăstirea din RÎPA RÎMEȚULUI>*.
XIII (1966), nr. 1, p. 39–47
- 259 STREITFELD, TH.: *Citeva observații cu privire la o frescă din biserica parohială evanghelică din SEBEȘ*. <Notă>.
XX (1973), nr. 1, p. 159–163
- 260 DRĂGUȚ, VASILE: *O pictură murală laică din SIBIU, la 1631*. <Notă>.
IX (1962), nr. 2, p. 398–403

Icoane

- 261 LĂZĂRESCU, EMIL: *O icoană puțin cunoscută din secolul al XVI-lea și problema pronaosului bisericii MĂNĂSTIRII ARGEȘULUI*.
XIV (1967), nr. 2, p. 187–199
- 262 VOINESCU, TEODORA: *Pomelnicul cu donatori al mănăstirii MOLDOVIȚA*. <Notă>.
X (1963), nr. 1, p. 204–211
- 263 GUY MARICA, VIORICA: *Altarul de la JIMBOR <Arhitectonica, sculptura figurală, pictura>*.
XVIII (1971), nr. 2, p. 203–222

Sculptură

- 264 VOINESCU, TEODORA: *Observații asupra stilului brincovenesc*. Portalul.
XV (1968), nr. 1, p. 3–24
- 265 DUMITRESCU, FLORENTINA: *Observații asupra stilului brincovenesc. Decoratia iconostasului*.
XV (1968), nr. 1, p. 25–40
- 266 CHIHAI, PAVEL: *Date noi cu privire la pietrele de mormint ale lui Matei Basarab și ale familiei sale*. <Notă>.
XI (1964), nr. 1, p. 109–121
- 267 LĂZĂRESCU, EMIL: *Despre piatra de mormint a Comitelui Laurențiu și citeva probleme arheologice și istorice în legătură cu ea*. <CÎMPULUNG>.
IV (1957), nr. 1–2, p. 109–127
Vezi și nr. 232 <Cozia>.
- 268 SACERDOTEANU, AURELIAN și STELIAN METZULESCU: *Întia piatră de mormint a lui Matei Basarab <ȚÎRGOVIȘTE>*. <Notă>.
II (1955), nr. 3–4, p. 342–351

★

- 269 BERZA, MIHAI: *Stema Moldovei în timpul lui Ștefan cel Mare*.
II (1955), nr. 1–2, p. 69–88
- 270 BERZA, MIHAI: *Stema Moldovei în veacul al XVI-lea*.
III (1956), nr. 1–2, p. 99–128
Vezi și nr. 240.
- 271 DUMITRESCU, FLORENTINA: *Un exemplar reprezentativ de sculptură în lemn în secolul al XVIII-lea <timpla bisericii Sf. Gheorghe-IAȘI>*.
VII (1960), nr. 1, p. 247–253
- 272 MIRCEA, ION RADU: *Un sculptor în lemn din secolul al XVI-lea: MAISTORUL DOSOFTEI*. <Notă>.
XI (1964), nr. 1, p. 95–102

Manuscris și carte

- 273 LĂZĂRESCU, EMIL: *Citeva date cu privire la ilustrația manuscriselor românești în secolul al XVIII-lea. Ruperea de tradiție*.
III (1956), nr. 3–4, p. 73–86
- 274 BARNEA, I.: *Un cronograf român ilustrat din secolul al XVIII-lea*. <Notă>.
VII (1960), nr. 2, p. 184–195

★

- 275 VOINESCU, TEODORA: *Contribuții la studiul manuscriselor ilustrate din mănăstirile SUCEVIȚA și DRĂGOMIRNA*.
II (1955), nr. 1–2, p. 89–114
- 276 BERZA, MIHAI: *Ultimul manuscris miniat din epoca lui Ștefan cel Mare*.
II (1955), nr. 3–4, p. 109–131
- 277 ULEA, SORIN: *GAVRIL URIC – primul artist român cunoscut*.
XI (1964), nr. 2, p. 235–263
- 278 GHICA, CARMEN: *Vel Logofătul Ioan Tăutu, cea mai veche miniatură a unui dregător*. <Notă>.
XV (1968), nr. 1, p. 114–117

★

- 279 MORARU, DINU: *Citeva lucrări de grafică din epoca brincovenească la ȚÎRGOVIȘTE*. <Notă>.
XI (1964), nr. 2, p. 320–325

280 DEMÉNY, LIDIA A.: *Xilogravurile lui FILIP MOLDOVEANU*.

XVI (1969), nr. 2, p. 229–241

Broderii

281 LĂZĂRESCU, EMIL: *În jurul datării a două vechi broderii românești*. <Notă>.

V (1958), nr. 2, p. 169–173

282 NĂSTUREL, PETRE Ș.: *Cercetări asupra unor broderii din Țara Românească și Moldova (veacurile XV–XVIII)*. <Notă>.

VIII (1961), nr. 2, p. 475–483

283 MUSICESCU, MARIA ANA: *Portretul laic brodat în arta medievală românească*.

IX (1962), nr. 1, p. 45–78

★

284 MUSICESCU, MARIA ANA: *O broderie necunoscută din vremea lui Neagoe Basarab*.

V (1958), nr. 2, p. 35–49

285 NĂSTUREL, PETRE Ș.: *O dveră necunoscută de la Argeș și rostul acestora de la mănăstirile PUTNA și SLATINA*. <Notă>.

VII (1960), nr. 2, p. 198–202

286 POPA, RADU și PETRE Ș. NĂSTUREL: *Un acoperământ de mormint muntenească (1704)*.

VIII (1961), nr. 1, p. 228–232

★

287 MUSICESCU, MARIA ANA: *Date cu privire la epitrahilul de la Alexandru cel Bun*.

X (1958), nr. 1, p. 75–114

288 LĂZĂRESCU, EMIL: *Note despre «Aerul Doamnei Malina»*. <Notă>.

V (1958), nr. 1, p. 227–232

289 MUSICESCU, MARIA ANA: *Un epitaf de la Barnovschi*. <Notă>.

VI (1959), nr. 2, p. 238–240

Arta metalului

290 VOINESCU, TEODORA: *Din legăturile artistice ale Țării Românești cu Transilvania (meșteri argintari)*.

III (1956), nr. 1–2, p. 75–97

291 MÎRȚU, FLAMINIU: *Reprezentarea florii de crin pe inele, în Țara Românească, în secolele XIV–XVI*.

XVI (1969), nr. 1, p. 123–129

292 MÎRȚU, FLAMINIU: *Reprezentări ale Pomului vieții pe inele românești din secolele XVI–XVII*.

XVII (1970), nr. 2, p. 297–301

293 VOINESCU, TEODORA: *Cea mai veche operă de argintărie din Moldova*.

XI (1964), nr. 2, p. 265–289

294 MARICA, VIORICA: *Cupa din corn de rinocer a ARGINTARULUI SEBASTIAN HANN*. <Notă>.

XIII (1966), nr. 1, p. 119–124

Ceramică

295 FLORESCU, RADU: *Un tip ceramic necunoscut din veacul al VI-lea*. <Notă>.

II (1955), nr. 3–4, p. 338–342

296 FLORESCU, RADU: *Note despre olăria smălțuită din secolele X–XI*. <Notă>.

III (1957), nr. 1–2, p. 290–292

297 NICOLESCU, CORINA: *Ceramica smălțuită din secolele X–XV în lumina ultimelor cercetări arheologice*.

VI (1959), nr. 2, p. 75–104

298 NICOLESCU, CORINA: *Decorul mănăstirii Neamț în legătură cu ceramica monumentală din Moldova în secolul al XV-lea*.

II (1955), nr. 1–2, p. 115–137

299 OPREA, PETRE: *Urme ceramice de la casele hatmanului Luca Arbore*. <Notă>.

XII (1965), nr. 2, p. 329–332

Mobilier

300 DUMITRESCU, FLORENTINA: *Interioare și mobilier civil din Țara Românească și Moldova în secolele XVI–XVII*.

V (1958), nr. 1, p. 115–136

301 DUMITRESCU, FLORENTINA: *Ornamentica figurativă a mobilierului religios în secolul al XVI-lea în Moldova*. <Notă>.

I (1954), nr. 3–4, p. 260–261

Costum

302 NICOLESCU, CORINA: *Date cu privire la istoria costumului în Moldova (secolele XV–XVI)*.

III (1956), nr. 3–4, p. 51–71

303 NICOLESCU, CORINA și FLORENTINA JIPESCU: *Date cu privire la istoria costumului în Moldova (secolele XV–XVI)*.

IV (1957), nr. 1–2, p. 129–154

304 NICOLESCU, CORINA și FLORENTINA DUMITRESCU: *Date cu privire la istoria costumului în Moldova (secolele XV–XVI)*. Costumul în epoca lui Ștefan cel Mare.

IV (1957), nr. 3–4, p. 99–133

IV. Arta veche și medievală străină

305 GRAMATOPOL, MIHAI și RĂZVAN THEODORESCU: *Vechi podoabe de aur în colecțiile Cabinetului numismatic al Academiei Republicii Socialiste România*.

XIII (1966), nr. 1, p. 63–92

306 GRAMATOPOL, MIHAI: *Tendențe în portretistica monetară romană imperială*.

XVI (1969), nr. 2, p. 183–189

★

307 THEODORESCU, RĂZVAN: *Cîteva observații asupra unor piese de argintărie din veacul al XIV-lea. În jurul unei continuități artistice balcano-dunărene*.

XIV (1967), nr. 2, p. 145–153

308 THEODORESCU, RĂZVAN: *Despre planul triconc în arhitectura medievală timpurie a sud-estului european*.

XX (1973), nr. 2, p. 211–225

309 ULEA, SORIN: *Asupra formării spațiului interior în arhitectura medievală a ARMENIEI și GEORGIEI*.

XIV (1967), nr. 1, p. 71–77

310 THEODORESCU, RĂZVAN: *Europa gotică. Secolele XII–XIV. A douăsprezecea expoziție a Consiliului Europei, Paris, 1968*.

XVI (1969), nr. 1, p. 147–149

- 311 OTT, GÜNTHER: *Muzeul de icoane din RECKLINGHAUSEN și literatura germană despre arta religioasă din răsăritul Europei*.
XII (1965), nr. 1, p. 103–113
- 312 COSTESCU, ELEONORA: *Considerații despre pietrele funerare din BOSNIA medievală*.
XVI (1969), nr. 2, p. 219–228
- 313 ALPATOV, M. V.: *ANDREI RUBLIOV, maestru al vechii picturi ruse. La împlinirea a 600 ani de la nașterea artistului*.
VII (1960), nr. 2, p. 13–33
- 314 STĂNESCU, HEINZ: *Despre originea lui WIT STWOSZ*. <Notă>.
VII (1960), nr. 1, p. 241–247

V. Bibliografii, documentare, informație

- 315 STOICESCU, NICOLAE: *Bibliografie privind monumentele istorice din R.P.R. I*.
IV (1957), nr. 1–2, p. 155–199
- 316 STOICESCU, NICOLAE: *Bibliografie privind bisericile din București*.
IV (1957), nr. 3–4, p. 289–296

★

- 317 STOICESCU, NICOLAE: *Cum se construiau bisericile în Țara Românească și Moldova în secolul al XVIII-lea și prima jumătate a secolului al XIX-lea*. <Notă>.
XV (1968), nr. 1, p. 79–89
- 318 PILLAT, CORNELIA: *Călătoriile mitropolitului Neofit în Țara Românească în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea*. <Notă>.
III (1956), nr. 3–4, p. 277–285
- 319 CERNOVODEANU, PAUL și ALVINA LAZEA: *Monumente istorice din Oltenia și Muntenia vizitate de generalul Kiselev la 1832. (I)*.
XX (1973), nr. 1 p. 169–178
- 320 CERNOVODEANU, PAUL și ALVINA LAZEA: *Monumente istorice din Oltenia și Muntenia vizitate de generalul Kiselev la 1832. (II)*.
XX (1973), nr. 2, p. 337–347
- 321 CERNOVODEANU, PAUL: *Casa zugravului PÎRVU MUTUL din București*. <Notă>.
VII (1960), nr. 2, p. 195–198
- 322 OPRESCU, GEORGE: *Ceva despre viața culturală a CÎMPULUNGULUI din Muscel în secolul al XVI-lea*. <Notă>.
II (1955), nr. 3–4, p. 323–324
- 323 DIACONESCU, EMIL: *Contracte de zugravi de biserici <Moldova>*. <Notă>.
XIV (1967), nr. 1, p. 95–102

VI. Recenzii, notițe bibliografice* (A-Z)

- 324 *Acta Historiae Artium <Budapesta>* (Barbu Brezianu).
I (1954), nr. 3–4, p. 285–286

* n=notiță bibliografică; B.O.R. = Biserica ortodoxă română; B.M.I.=Buletinul monumentelor istorice.

- 325 AINALOV, D. V.: *The Hellenistic Origins of Byzantine Arts*, New Jersey, 1961 (Răzvan Theodoreescu).
XI (1964), nr. 1, p. 165–169
- 326 AKRABOVA-JANDOVA, I. V.: *Boianata ȋrkov <Biserica Boiana>*, Sofia, 1960 (Maria Ana Musicescu).
VIII (1961), nr. 1, p. 257–258
- 327 ALEXIANU, ALEXANDRU: *Mode și veșminte din trecut*, București, 1971, 2 vol. (n.) (Irina Cajal Marlin).
XIX (1972), nr. 1, p. 157
- 328 ANDREESCU, ȘTEFAN: *Portretele murale de la Snagov și Tismana*, în B.O.R., nr. 1–2/1970 (n.) (Carmen Laura Dumitrescu).
XVIII (1971), nr. 2, p. 347
- 329 BANK, ALICE: *Vizantiiskoe iskusstvo v kollekciiah Gosudarstvennogo Ermitaja*, Leningrad, 1960 (Radu Florescu).
VIII (1961), nr. 2, p. 514–515
- 330 BARNEA, ION: *Garvăn-Dinogefia*, București, 1961 (Maria Ana Musicescu).
IX (1962), nr. 1, p. 250–251
- 331 BENKÖ, MARGARETA: *Despre castelele transilvane cu cornișe crenelate*, în B.M.I., nr. 1/1970 (n.) (Teodora Voinescu).
XVIII (1971), nr. 2, p. 347
- 332 BIELZ, IULIUS: *Arta aurarilor sași din Ardeal*, București, 1957 (Cornelia Pillat).
IV (1957), nr. 3–4, p. 361–362
- 333 BOGDAN, ALEXANDRU: *Contribuții arheologice la cunoașterea evoluției castelului Corvineștilor de la Hunedoara*, în B.M.I., nr. 2/1970 (n.) (Teodora Voinescu).
XVIII (1971), nr. 2, p. 346
- 334 BUZDUGAN, GEORGE și GHEORGHE NICULIȚA: *Medalii și plachete românești. Memoria metalului*, București, 1971 (Mihai Gramatopol).
XX (1973), nr. 2, p. 353–354
- 335 CANTACUZINO, GHEORGHE I.: *Cercetări arheologice de la biserica din Brădet Argeș și problema datării monumentului*, în B.M.I., nr. 2/1970 (n.) (Teodora Voinescu).
XVIII (1971), nr. 2, p. 345
- 336 *Cercetările de artă medievală în Omagiu lui George Oprescu*, București, 1971 (Maria Ana Musicescu).
IX (1962), nr. 1, p. 239–246
- 337 COMARNESCU, PETRU: *Îndreptar artistic al monumentelor din nordul Moldovei*, Suceava, 1962 (Sorin Ulea).
XIII (1966), nr. 1, p. 139–144
- 338 CREȚEANU, RADU: *Date privind monumentele vechi din Pitești și punerea lor în valoare în cadrul acțiunii de sistematizare a orașului*, în B.M.I., nr. 3/1970 (n.) (Teodora Voinescu).
XVIII (1971), nr. 2, p. 347
- 339 CRISTACHE PANAIT, IOANA: *Cu privire la unele monumente din Țara Făgărașului în lumina relațiilor cu Țara Românească*, în B.M.I., nr. 2/1970 (n.) (Teodora Voinescu).
XVIII (1971), nr. 2, p. 348
- 340 DALTON, O. M.: *Byzantine Art and Archaeology*, New York, 1961 (Răzvan Theodoreescu).
XI (1964), nr. 1, p. 165–169
- 341 DIMITROV, DIMITR P.: *Bălgaria strana drevnik kultur <Bulgaria țară a civilizațiilor străvechi>*, Sofia, 1961 (Radu Florescu).
IX (1962), nr. 2, p. 430

- 342 DRĂGUȚ, VASILE: *Considerații asupra iconografiei picturilor murale gotice din Transilvania*, în B.M.I., nr. 3/1970 (n.) (Teodora Voinescu).
XVIII (1971), nr. 2, p. 346
- 343 DRĂGUȚ, VASILE: *Muzeele și monumentele*, în B.M.I., nr. 2/1970 (n.) (Teodora Voinescu).
XVIII (1971), nr. 2, p. 345
- 344 DRĂGUȚ, VASILE: *Pictura murală din Transilvania (secolele XIV–XV)*, București, 1970 (n.) (Carmen Laura Dumitrescu).
XVIII (1971), nr. 2, p. 346
- 345 DROUMEV, DIMITRIE et ARSENE VASILIEV: *L'Art bulgare de la sculpture sur bois*, Sofia, 1955 (Corina Nicolescu).
III (1956), nr. 3–4, p. 316–317
- 346 DVOŘÁKOVÁ, VLASTA și DOBROSLAVA MENČOVÁ: *Karlštejn*, Praga, 1965 (Vasile Drăguț).
XIV (1967), nr. 1, p. 131–132
- 347 FISER, FRANTISEK și MILADA LEJSKOVA-MATYA. SKOVA: *Picturile murale din epoca Renașterii de la castelul Bucovice și restaurarea lor*, în *Zpravy památkové péče*, Praga, XVI (1956), nr. 2 (Corina Nicolescu).
IV (1957), nr. 1–2, p. 354–355
- 348 FUČIĆ, BRANKO: *Istarske fresce <Frescele din peninsula Istria>*, Zagreb, 1963 (Vasile Drăguț).
XIII (1966), nr. 1, p. 148–149
- 349 GEORGIEVA, SONIA și VELIZAR VELKOV: *Bibliografia arheologiei bulgare (1879–1955)*, Sofia, 1957 (Radu Florescu).
VIII (1961), nr. 1, p. 256–257
- 350 GHIRSHMAN, ROMAN: *Parthes et sassanides*, Paris, 1962 (Răzvan Theodorescu).
XI (1964), nr. 2, p. 341–343
- 351 GRABAR, ANDRÉ, *L'Art de la fin de l'antiquité et du Moyen Age*, Paris, 1968, 3 vol. (Irina Andreescu).
XVI (1969), nr. 2, p. 348–352
- 352 GRABAR, ANDRÉ: *Les Fresques d'Ivanovo et l'art des Paléologues*, în *Byzantion*, 1955–1957 (Corina Nicolescu).
VII (1960), nr. 1, p. 273
- 353 GRECEANU, EUGENIA: *Țara Făgărașului, zonă de radiație a arhitecturii de la sud de Carpați*, în B.M.I., nr. 2/1970 (n.) (Teodora Voinescu).
XVIII (1971), nr. 2, p. 348
- 354 HEJNA, ANTONIN: *Cercetări arheologice la bazilica romană de la Teplce*, în *Zpravy památkové péče*, Praga, XVI (1956), nr. 2 (Corina Nicolescu).
IV (1957), nr. 1–2, p. 354
- 355 HOLL, IMRE: *Mittelalterliche Funde aus einen Brunnen von Buda* (Publicationes Instituti Archaeologici Academiae Scientiarum Hungaricae, *Studia archaeologica* IV. Budapest, 1966) (Radu Popa).
XV (1968), nr. 2, p. 258–259
- 356 JANČ, ZAGORKA: *Ornamenti fresaka iz Srbije i Makedonije od XII de Sredine XV veka <Ornamente în frescă din Serbia și Macedonia în secolul XII pînă la mijlocul secolului XV>*, Beograd, 1961 (Florentina Dumitrescu).
IX (1962), nr. 1, p. 249–250
- 357 JOHNSTONE, PAULINE: *The Byzantine Tradition in Church Embroidery*, London, 1967 (Irina Andreescu).
XV (1968), nr. 1, p. 119–121
- 358 KHATCHATRIAN, A.: *Les Baptistères Paléochrétiens*, Paris, 1962 (Radu Florescu).
IX (1962), nr. 2, p. 429–430
- 359 KRISTEV, KIRIL și VASIL ZAHARIEV: *Stara bălgarska jivopis <Pictura veche bulgară>*, Sofia, 1960 (Maria Ana Musicescu).
VIII (1961), nr. 2, p. 507–509
- 360 KÜHN, HERBERT: *Die Felsbilder Europas*, ed. 2, Stuttgart 1957 (Vladimir Dumitrescu).
IX (1962), nr. 2, p. 411–413
- 361 LASCU, NICOLAE: *Ovidiu. Omul și opera*, Cluj, 1971 (n.) (Șerban Mironescu).
XIX (1972), nr. 2, p. 324
- 362 LAZAREV, VICTOR N.: *Old Russian Murals and Mosaics from the XIth to the XVIth Century*, London, 1966 (Carmen Laura Dumitrescu).
XV (1968), nr. 2, p. 256–257
- 363 MATEW, GERVASE: *Byzantine aesthetics*, London, 1963 (Răzvan Theodorescu).
XIII (1966), nr. 1, p. 145–148
- 364 MENCL, VACLAV: *Tradiții preistorice în arta de a construi a poporului nostru*, în *Zpravy památkové péče*, Praga, XVI (1956), nr. 2 (Corina Nicolescu).
IV (1957), nr. 1–2, p. 354
- 365 MOISESCU, CRISTIAN: *Prima Curte Domnească din Tîrgoviște*, în B.M.I., nr. 1/1970 (n.) (Teodora Voinescu).
XVIII (1971), nr. 2, p. 345
- 366 NICOLESCU, CORINA: *La céramique roumaine émail-lée du moyen âge à la lumière des dernières recherches*, în *Byzantinoslavica*, XXI (1960), nr. 2 (Radu Florescu).
VIII (1961), nr. 1, p. 247–248
- 367 NICOLESCU, CORINA: *Istoria costumului de curte în țările române. Secolele XIV–XVIII*, București, 1970 (Pavel Chihaia).
XVIII (1971), nr. 2, p. 341–343
- 368 OPRESCU, GEORGE: *Bisericile cetăți ale sașilor din Ardeal*, București, 1956 (Iulius Bielez).
IV (1957), nr. 1–2, p. 353
- 369 Ori e argenti dell'Italia antica, Milano, 1962 (Răzvan Theodorescu).
XI (1964), nr. 2, p. 343–345
- 370 Öz-Tahsin: *Turkish Ceramics*. Published by the Turkish Press, Istanbul (Florentina Dumitrescu).
X (1963), nr. 1, p. 251–253
- 371 *Pagini de veche artă românească. De la origini pînă la sfîrșitul secolului al XVI-lea*, București, 1970 (Teodora Voinescu).
XVII (1970), nr. 2, p. 333–335
- 372 PANAIT, PANAIT I.: *Cercetări privind Turnul Colței din București*, în B.M.I., nr. 3/1970 (n.) (Teodora Voinescu).
XVIII (1971), nr. 2, p. 348
- 373 *Picturi murale și sculpturi neolitice timpurii în Asia Mică*. Mellaart, James: *Excavations et Çatal Hüyük*, în *Anatolian Studies* (Carmen Laura Dumitrescu).
XI (1964), nr. 2, p. 345–349
- 374 POPA, CORINA: *Tabernacole gotice din zona Bistriței*, în B.M.I., nr. 1/1970 (n.) (Teodora Voinescu).
XVIII (1971), nr. 2, p. 347
- 375 POPA, RADU: *Despre începuturile mănăstirii Remeș – Maramureș*, în B.M.I., nr. 2/1970 (n.) (Teodora Voinescu).
XVIII (1971), nr. 2, p. 347
- 376 POPA, RADU: *Țara Maramureșului în veacul al XIV-lea*, București, 1970 (n.) (Carmen Laura Dumitrescu).
XVIII (1971), nr. 2, p. 346

- 377 POPESCU, MARIN MATEI: *Podoabe medievale în țările române*, București, 1970 (n.) (Teodora Voinescu). XVIII (1971), nr. 2, p. 345
- 378 *Probleme comune ale picturii murale medievale din Transilvania și Cehoslovacia așa cum rezultă din studiile publicate în revistă <Umeni> (Vasile Drăguș)*. X (1963), nr. 1, p. 263–268
- 379 PUSCAȘU, VOICA MARIA: *Date noi cu privire la evoluția ansamblului de arhitectură medievală de la Strehaia*, în B.M.I., nr. 3/1970 (n.) (Teodora Voinescu). XVIII (1971), nr. 2, p. 347
- 380 RADOCSAY, DÉNES: *A középkori Magyarorszag faszobrai (Statuile de lemn din Ungaria medievală)*, Budapesta, 1967 (Virgil Vătășianu). XVI (1969), nr. 2, p. 347–348
- 381 SACERDOTEANU, AURELIAN: *Mănăstirea Polovraci*, în B.M.I., nr. 1/1970 (n.) (Teodora Voinescu). XVIII (1971), nr. 2, p. 347
- 382 ŠROŇKOVÁ, OLGA: *Die Mode der gotischen Frau*, Praga, 1955 (Corina Nicolescu). VII (1960), nr. 1, p. 273–275
- 383 STOICESCU, NICOLAE: *Contracte vechi de meșteri de biserici*, în B.M.I., nr. 1/1970 (n.) (Teodora Voinescu). XVIII (1971), nr. 2, p. 348
- 384 STOICOV, GEORGES: *L'Église de Boiana*, Sofia, 1954 (Corina Nicolescu). III (1956), nr. 3–4, p. 315–316
- 385 ȘTEFĂNESCU, LIVIU: *Nicolae Iorga și monumentele istorice*, în B.M.I., nr. 2/1970 (Teodora Voinescu). XVIII (1971), nr. 2, p. 345
- 386 TEODORU, HORIA: *Contribuție la studiul originii și evoluției planului triconc în Moldova*, în B.M.I., nr. 1/1970 (n.) (Teodora Voinescu). XVIII (1971), nr. 2, p. 346
- 387 VĂTĂȘIANU, VIRGIL: *Istoria artei feudale în țările române*, vol. I: *Arta în perioada de dezvoltare a feudalismului*, București, 1959 (Emil Lăzărescu). VI (1959), nr. 2, p. 286–308
- 388 *Discuții și completări pe marginea unei recenzii (Virgil Vătășianu)*. VII (1960), nr. 1, p. 278–285

C. ARTĂ MODERNĂ ȘI CONTEMPORANĂ

I. Arta modernă și contemporană în România

- a) *Sfârșitul secolului al XVIII-lea și secolul al XIX-lea*
- 389 F.<RUNZETTI> ION, MIRCEA POPESCU și REMUS NICULESCU: *Nicolae Bălcescu și artele plastice*. I (1954), nr. 1–2, p. 97–103
- 390 POPESCU, MIRCEA: *1848 și artele plastice*. XV (1968), nr. 2, p. 129–134
- 391 BOGDAN, RADU: *Tradiții ale istoriei și criticii românești de artă. Secolul al XIX-lea*. XIII (1966), nr. 2, p. 159–172
- Vezi și nr. 608

Arhitectură

- 392 STOICESCU, NICOLAE: *Locuințele bucureștene la mijlocul secolului trecut*. XIII (1965), nr. 1, p. 49–62
- 393 JOJA, CONSTANTIN: *Pridvorul închis în arhitectura civilă urbană românească din secolele al XIX-lea și al XX-lea*. XIV (1967), nr. 2, p. 227–236
- 394 BENKŐ, MARGARETA: *Probleme urbanistice ale orașului Cluj în prima jumătate a secolului al XIX-lea*. XIV (1967), nr. 2, p. 237
- 395 JOJA, CONSTANTIN și PAUL PETRESCU: *Arhitectura urbană românească în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea*. — Craiova —. XV (1968), nr. 1, p. 69–78
- 396 DUȘA, TRAIAN: *Valoarea artistică a motivelor decorative din «sala de oglinzi» a Palatului culturii din Tg. Mureș (fresce, elemente de decoratie la cupole, sculpturi, vitralii)*. <Notă>. XVI (1969), nr. 1, p. 140–144
- 397 PETRESCU, PAUL: *Arhitectura civilă a Botoșanilor*. XVI (1969), nr. 2, p. 283–297
- 398 JOJA, CONSTANTIN: *Specificul arhitecturii urbane românești*. XVII (1970), nr. 1, p. 73–79
- 399 GHEORGHIU, ADRIAN: *Pentru o tipologie a orașelor din România*. XVIII (1971), nr. 1, p. 107–112
- 400 JOJA, CONSTANTIN: *Despre arhitectura civilă a Tirgoviștei în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea*. XIX (1972), nr. 1, p. 55–66
- 401 LĂZĂRESCU, ELENA: *Aspecte ale arhitecturii urbane din nordul Munteniei*. XIX (1972), nr. 2, p. 295–305
- 402 MALACOPOL, VIORICA: *Date în legătură cu activitatea arhitecților FREYWALD*. <Notă>. XI (1964), nr. 2, p. 325–334
- 403 ȚOCA, MIRCEA: *Cîteva lămuriri în legătură cu viașa și activitatea arhitectului LADISLAU UGRAI*. <Notă>. XVI (1969), nr. 2, p. 327–330

Sculptură

- 404 NICULESCU, REMUS: *Începuturile sculpturii statuare românești*. I (1954), nr. 3–4, p. 105–115
- 405 VĂTĂMANU, NICOLAE: *Din trecutul sculpturii în România*. <Notă>. III (1956), nr. 3–4, p. 290
- 406 NICULESCU, REMUS: *Știri noi despre anii de formare ai lui ION GEORGESCU*. III (1956), nr. 3–4, p. 173–183
- Vezi și nr. 412
- 407 OPREA, PETRE: *Cu privire la WLADIMIR CONSTANTIN HEĖEL (1838–1918)*. <Notă>. XIX (1972), nr. 1, p. 128–131
- 408 BREZIANU, BARBU: *Cîteva date necunoscute în legătură cu sculptorul și profesorul KARL STORCK*. <Notă>. III (1956), nr. 1–2, p. 342–349
- 409 NEDELCU, GEORGE P.: *Din viașa lui KARL STORCK*. XVII (1970), nr. 1, p. 144–153
- 410 DUMITRESCU, CARMEN LAURA: *DIMITRIE TRONESCU (1843–1906)*. <Notă>. XV (1968), nr. 1, p. 97–104

- 411 JALEA, ION: *Sculptorul VALBUDEA*.
IV (1957), nr. 1-2, p. 203-211
- 412 ANDREESCU, VIORICA: *Sculpturi de VALBUDEA și GEORGESCU redescoperite*. <Notă>.
XIII (1966), nr. 1, p. 132-135
- 413 PAVEL, AMELIA: *La 50 de ani de la moartea sculptorului ȘTEFAN IONESCU VALBUDEA*.
XVI (1969), nr. 1, p. 107-111
- Pictură**
- 414 NICULESCU, REMUS: *Contribuții la istoria începuturilor picturii românești*.
I (1954), nr. 1-2, p. 81-96
- 415 F<RUNZETTI>, I<ON>: *Școlile părănești de pictură din Banat*. <Notă>.
I (1954), nr. 1-2, p. 219-221
- 416 POPESCU, MIRCEA: *Dezvoltarea picturii istorice românești în secolul al XIX-lea*.
I (1954), nr. 3-4, p. 117-128
- 417 PAVEL AMELIA: *Începuturile «genului» în pictura și grafica românească*.
V (1958), nr. 2, p. 99-123
- 418 FRUNZETTI, ION: *Pictorii și Unirea țărilor române*.
VI (1959), nr. 1, p. 81-96
- 419 PAVEL, AMELIA: *Trăsături ale picturii de gen românești (A doua jumătate a secolului al XIX-lea, începutul secolului al XX-lea)*.
VI (1959), nr. 1, p. 97-119
- 420 BOGDAN, RADU: *Tendențe și orientări în pictura românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea*.
VII (1960), nr. 1, p. 111-142
- 421 FRUNZETTI, ION: *Etapale evoluției peisajului în pictura românească pînă la Grigorescu*.
VIII (1961), nr. 1, p. 83-114
Vezi și nr. 233
- 422 NICULESCU, REMUS: *EUSTATIE ALTINI*.
XII (1965), nr. 1, p. 3-64
- 423 B<OGDAN> R<ADU>: *Atitudinea protestatară a lui THEODOR AMAN față de monarhie și regimul ei politic*. <Notă>.
I (1954), nr. 1-2, p. 223-226
- 424 BOGDAN, RADU: *Documente referitoare la THEODOR AMAN*. <Notă>.
II (1955), nr. 3-4, p. 367-382
Vezi și nr. 465
- 425 OPRESCU, GEORGE: *Locul lui THEODOR AMAN în cultura românească*.
III (1956), nr. 3-4, p. 91-109
- 426 FRUNZETTI, ION: *Cum picta AMAN*.
III (1956), nr. 3-4, p. 111-126
- 427 BOGDAN, RADU: *Locul lui THEODOR AMAN în cultura românească*.
XIV (1967), nr. 1, p. 41-47
- 428 BOGDAN, RADU: *Date noi în legătură cu viața și opera lui ION ANDREESCU*.
II (1955), nr. 1-2, p. 177-200
- 429 BOGDAN, RADU: *Pe urmele lui ANDREESCU în Franța*.
V (1958), nr. 2, p. 184-187
- 430 MOLDOVEANU, ION ȘT.: *Date noi despre ION ANDREESCU*. <Notă>.
V (1958), nr. 1, p. 236-248
- 431 BOGDAN, RADU: *«Pădurea de fagi». Un tablou de ION ANDREESCU*.
VI (1959), nr. 2, p. 125-171
- 432 OPREA, PETRE: *Concursurile lui I. ANDREESCU pentru ocuparea unei catedre de desen și caligrafie (1870-1871)*. <Notă>.
VI (1959), nr. 2, p. 266-268
- 433 BOGDAN, RADU: *ANDREESCU în Franța*.
XIII (1966), nr. 1, p. 21-38
- 434 BOGDAN, RADU: *Andrescu în conștiința critică a începutului de secol (1901-1918)*.
XVIII (1971), nr. 1, p. 123-132
- 435 O<PRESCU>, G<EORGE>: *Cîteva precizări în legătură cu biografia lui G. ASACHI*. <Notă>.
I (1954), nr. 1-2, p. 221-223
- 436 CHIHAI, PAVEL: *Date noi în legătură cu activitatea lui G. ASACHI în Italia*. <Notă>.
X (1963), nr. 2, p. 437-452
- 437 MATEESCU, ELENA: *THEODOR BUTUCLIU (1837-1897)*. <Notă>.
XIII (1966), nr. 2, p. 258-263
- 438 IONESCU, RADU: *Opere de ANTON CHLADECK, puțin cunoscute*. <Notă>.
I (1954), nr. 3-4, p. 270-272
- 439 MÎRȚU, FLAMINIU: *Un pictor cimpulungean puțin cunoscut din a doua jumătate a secolului al XIX-lea: IACOVACHE CONSTANTINESCU*. <Notă>.
XV (1968), nr. 1, p. 105-109
- 440 DUMITRESCU, CARMEN LAURA: *MIHAIL DAN (1836-1885)*.
XIV (1967), nr. 1, p. 121-125
- 441 FRUNZETTI, ION: *Pictorul CONSTANTIN DANIEL (1798-1873)*.
III (1956), nr. 1-2, p. 151-175
- 442 IONESCU, RADU: *DORA D'ISTRIA, o elevă uitată a lui Felice Schiavoni*. <Notă>.
X (1963), nr. 2, p. 472-480
- 443 IONESCU, RADU: *Date noi asupra vieții și operei pictorului ELLIESCU*. <Notă>.
II (1955), nr. 1-2, p. 347-350
- 444 IONESCU, TEODOR: *Pictorul ardelean CONSTANTIN GEORGESCU*.
V (1958), nr. 2, p. 187-190
- 445 RUDAȘCU, LELIA: *Contribuții la cercetarea perioadei de formație a lui NICOLAE GRIGORESCU*.
I (1954), nr. 3-4, p. 97-104
- 446 ENESCU, THEODOR: *În legătură cu testamentul lui NICOLAE GRIGORESCU*. <Notă>.
I (1954), nr. 3-4, p. 269-270
- 447 VĂTĂMANU, NICOLAE: *GRIGORESCU la Salonul Oficial din Paris în 1877*. <Notă>.
II (1955), nr. 1-2, p. 346-347
- 448 OPRESCU, GEORGE: *Date noi despre anii de formație a lui NICOLAE GRIGORESCU*.
II (1955), nr. 3-4, p. 161-166
- 449 NICULESCU, REMUS: *GRIGORESCU între clasicism și romantism*.
III (1956), nr. 3-4, p. 127-172
- 450 VĂTĂMANU, NICOLAE: *Prieteni ai lui GRIGORESCU la Paris*. <Notă>.
III (1956), nr. 3-4, p. 289
- 451 VĂTĂMANU, NICOLAE: *Un tablou de GRIGORESCU la Dürnstein*. <Notă>.
III (1956), nr. 3-4, p. 289-290
- 452 NICULESCU, REMUS: *GRIGORESCU la Fontaine-bleau*.
IV (1957), nr. 1-2, p. 213-254

- 453 BREZIANU, BARBU: Cea din urmă biserică pictată de GRIGORESCU.
IV (1957), nr. 1–2, p. 255–276
- 454 OPRESCU, GEORGE: 50 de ani de la moartea lui NICOLAE GRIGORESCU.
IV (1957), nr. 3–4, p. 11–20
- 455 VĂTĂMANU, NICOLAE: Amănunte biografice despre N. GRIGORESCU. Dintr-un articol puțin cunoscut al lui Marcel Montandon. <Notă>.
IV (1957), nr. 3–4, p. 336–338
- 456 NICULESCU, REMUS: GRIGORESCU și primii săi critici.
V (1958), nr. 1, p. 139–182
- 457 NICULESCU, REMUS: GRIGORESCU la Școala de Belle Arte din Paris. <Notă>.
V (1958), nr. 1, p. 232–236
- 458 OPRESCU, GEORGE: GRIGORESCU. Un profil.
V (1958), nr. 2, p. 81–88
- 459 NICULESCU, REMUS: Noi cercetări asupra activității lui GRIGORESCU în Franța. <Notă>.
V (1958), nr. 2, p. 175–184
- 460 OPRESCU, GEORGE: GRIGORESCU și societatea vremii sale.
X (1953), nr. 1, p. 11–41
- 461 OPRESCU, GEORGE: GRIGORESCU și societatea vremii sale (II).
X (1963), nr. 2, p. 285–314
- 462 NICULESCU, REMUS: N. GRIGORESCU în amintirile și corespondența lui Alfred Bernath.
XII (1965), nr. 2, p. 219–261
- 463 ANASTASIU, PIA VERA: Studiu comparativ între lucrările «Eureul cu caftan» de la muzeele de artă din Cluj și București încălțate «GRIGORESCU». <Notă>.
XIII (1966), nr. 2, p. 273–285
- 464 P<OPESCU>, M<IRCEA>: Date noi despre SAVA HENȚIA. <Notă>.
I (1954), nr. 3–4, p. 265–268
- 465 POTRA, GEORGE și BARBU BREZIANU: Știri noi în legătură cu BARBU ISCOVESCU, THEODOR AMAN și alți pictori români. <Notă>.
II (1955), nr. 1–2, p. 327–334
- 466 POPESCU, MIRCEA: Catalogul științific al lucrărilor lui BARBU ISCOVESCU, existente în prezent în colecțiile publice de la noi. <Notă>.
II (1955), nr. 1–2, p. 334–346
- 467 BULAT, T. G.: Testamentul lui BARBU ISCOVESCU. <Notă>.
XII (1965), nr. 1, p. 206
- 468 BREZIANU, BARBU: Rectificări la datele biografice ale pictorului CONSTANTIN LECCA. <Notă>.
VII (1960), nr. 1, p. 239–241
- 469 MÎRTU, FLAMINIU: Un desen necunoscut al lui CONSTANTIN LECCA, legat de reînființarea armatei naționale în Principate în epoca Regulamentului Organic. <Notă>.
XI (1964), nr. 2, p. 335–336
- 470 MANOLACHE, MIHAI: Date noi privind activitatea pictorului CONSTANTIN LECCA la biserica Sf. Nicolae din Scheii Brașovului. <Notă>.
XIX (1972), nr. 2, p. 307–310
- 471 NICULESCU, REMUS: Miniaturistul MONDONVILLE. <Notă>.
I (1954), nr. 3–4, p. 262–265
- 472 POTRA, GEORGE: Contribuții la cunoașterea activității pictorului I. D. NEGULICI. <Notă>.
II (1955), nr. 3–4, p. 351–364
- 473 MÎRTU, FLAMINIU: Știri noi și precizări biografice asupra pictorului revoluționar IOAN D. NEGULICI. <Notă>.
XIV (1967), nr. 1, p. 115–120
- 474 BIELZ, IULIUS: Familia pictorilor Neuhauser și începuturile peisagisticii transilvane. FRANZ ADAM NEUHAUSER, BĂTRÎNUL (1734–1785). <Notă>.
III (1956), nr. 1–2, p. 318–332
- 475 SABĂU, NICOLAE: Contribuții la cunoașterea pictorului FRANZ NEUHAUSER JUN.: două altare inedite <sec. XVIII>.
XVI (1969), nr. 2, p. 317–323
- 476 REZEANU, PAUL: Date noi în legătură cu pictorul COSTACHE PETRESCU. <Notă>.
XVI (1969), nr. 2, p. 337–338
- 477 FRUNZETTI, ION: Pictorul bănățean NICOLAE POPESCU (1835–1877).
I (1954), nr. 3–4, p. 129–145
- 478 BIELZ, IULIUS, CORNEL IRIMIE și VLAD FLORESCU: Însemnări despre un pictor ardelean necunoscut din secolul al XIX-lea: SAVA POPPOVICIU SĂVOIU. <Notă>.
II (1955), nr. 3–4, p. 364–367
- 479 NEDELICU, GEORGE P.: VASILE SERAFIM pictor din secolul al XIX-lea. <Notă>.
XVI (1969), nr. 2, p. 330–337
- 480 CERNOVODEANU, PAUL I.: O acuarelă inedită a portretistului SIKÓ din 1846. <Notă>.
IX (1962), nr. 1, p. 196–198
- 481 NAGHIU, IOSIF E.: Contribuții la biografia pictorului OCTAVIAN SMIGELSKI. <Notă>.
XIII (1966), nr. 2, p. 285–286
- 482 OPREA, PETRE: Date despre C. I. STĂNCESCU. <Notă>.
VIII (1961), nr. 2, p. 451–457
- 483 ARVAY, ARPAD: Citeva scrisori inedite ale lui CAROL POPP DE SZATHMARY. <Notă>.
XIX (1972), nr. 1, p. 141–146
Vezi și nr. 66
- 484 PIENESCU, MIRCEA V.: Date și documente privitoare la pictorul ȘTEFAN ȘOLDĂNESCU. <Notă>.
IX (1962), nr. 2, p. 403–410
- 485 DUMITRESCU, CARMEN LAURA: Un pictor din a doua jumătate a secolului al XIX-lea: MIHAIL ȘTEFĂNESCU. <Notă>.
XII (1965), nr. 2, p. 332–341
- 486 WERTHEIMER, GEORGETA: Pictorul GHEORGHE TATTARESCU și peisajul. <Notă>.
III (1956), nr. 3–4, p. 290–295
- 487 WERTHEIMER, GEORGETA: Pictorul TATTARESCU, elev al pictorului NICOLAE TEODORESCU și prima sa lucrare proprie: tîmpla bisericii Onești. <Notă>.
IV (1957), nr. 1–2, p. 349–351
- 488 ALBU, S.: Un jurnal al Consiliului de Miniștri din 1860 pentru întocmirea «Albumului Național» de către pictorul GH. M. TATTARESCU. <Notă>.
XII (1965), nr. 2, p. 341–343
- 489 CHIHAIA, PAVEL: Două vechi autoportrete din Țara Românească atribuite lui GIORGIO VENNIER. <Notă>.
X (1963), nr. 1, p. 211–222
- 489bis SABĂU, NICOLAE: Mathias Veress, un pictor clujean din secolul al XVIII-lea.
XVIII (1971), nr. 1, p. 113–121

- 490 CONSTANTINESCU, PAULA: EUGENIU VOINESCU. <Notă biografică>.
XIX (1972), nr. 1, p. 131–133
- 491 MARICA, VIORICA: Note despre ANSELM WAGNER. <Notă>.
V (1958), nr. 1, p. 249–271

Desen, gravură, ilustrație de carte, caricatură, afiș

- 492 PAVEL, AMELIA: Aspecte ale caricaturii politice românești în secolul al XIX-lea.
II (1955), nr. 3–4, p. 177–201
- 493 WERTHEIMER-GHIKA, J.: Aspecte grafice ale peștilor poștei din Muntenia în secolul al XIX-lea. <Notă>.
VI (1959), nr. 2, p. 268–271
- 494 PAVEL, AMELIA: Un reporter al pitorescului social la Iași la finele secolului XIX. <Notă>.
VIII (1961), nr. 1, p. 201–208

Arte aplicate

- 495 CÎNDEA, VIRGIL: Un interior din vremea Unirii Principatelor. <Notă>.
X (1963), nr. 1, p. 222–236
- 496 DENE, VIORICA: Exemplare de ebenisterie transilvăneană în colecția Muzeului de artă al R.P.R. <Notă>.
XI (1964), nr. 1, p. 152–156

Organizare, muzee, învățământ

- 497 DOCMAN, SABINA: Date despre Pinacoteca și Școala de arte frumoase din Iași. <Notă>.
III (1956), nr. 3–4, p. 301–307
- 498 OPREA, PETRE: Două societăți artistice bucureștene de la începutul celei de-a doua jumătăți a secolului trecut: Societatea Amicilor bellelor arte și Cercul Artistic Literar Intim-Club. <Notă>.
V (1958), nr. 1, p. 271–275
- 499 OPREA, PETRE: Societatea «Cercul artistic» și rolul ei în mișcarea artistică de la finele secolului trecut. <Notă>.
VI (1959), nr. 1, p. 238–242
- 500 BREZIANU, BARBU: Rolul și contribuția lui DIMITRIE BOLINTINEANU la dezvoltarea artelor frumoase în Principatele Române. <Notă>.
VI (1959), nr. 2, p. 249–266
- 501 OPREA, PETRE: Ileana – Societate pentru răspîndirea gustului artistic din România (1897–1899). <Notă>.
VII (1960), nr. 2, p. 202–207
- 502 BREZIANU, BARBU: Rudimente de învățământ artistic la «zugravii de subțire» din Moldova și Țara Românească.
IX (1962), nr. 1, p. 79–105
- 503 IONESCU, RADU: Despre majorul PAPPAZOGLU și muzeul său. <Notă>.
XI (1964), nr. 1, p. 126–128
- 504 OPREA, PETRE și BARBU BREZIANU: Cu privire la Salonul «Artiștilor independenți». <Notă>.
XI (1964), nr. 1, p. 134–144
- 505 OPREA, PETRE: Stavropoleos, prima sală permanentă de expoziții din România. <Notă>.
XIII (1966), nr. 1, p. 135–137
- 506 ARMEANU, EMILIA: Din istoricul Pinacotecii din Iași (1860–1892). <Notă>.
XIII (1966), nr. 2, p. 263–268

- 507 OPREA, PETRE: Note asupra învățămîntului artistic particular la București în ultimul pătrar al secolului al XIX-lea. <Notă>.
XVI (1969), nr. 1, p. 135–137
- 508 BETNARIK, BEATRICE: O colecție de artă plastică în București în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. <Notă>.
XVII (1970), nr. 1, p. 137–143

b) Secolul al XX-lea

- 509 ENESCU, THEODOR: Tema luptei pentru pace în plastica noastră.
I (1954), nr. 1–2, p. 129–137
- 510 OPRESCU, GEORGE: Artele plastice, muzica și teatrul în perioada dintre 1944–1959.
VI (1959), nr. 1, p. 11–15
- 511 PAVEL, AMELIA: Aspecte ale cronicii artistice românești între 1900–1916.
X (1963), nr. 1, p. 43–56
- 512 ENESCU, THEODOR: TUDOR ARGHEZI critic de artă. XI (1964), nr. 2, p. 205–221
- 513 PAVEL, AMELIA: Orientări în critica românească de artă: TH. CORNEL.
XII (1965), nr. 2, p. 285–298
- 514 PAVEL, AMELIA: Tradiții ale istoriei și criticii românești de artă. Secolul al XX-lea.
XIII (1966), nr. 2, p. 159–172
- 515 PAVEL, AMELIA: Probleme ale redactării unei istorii a artei românești contemporane.
XVIII (1971), nr. 1, p. 5–9
- 516 POPOVICI, IOANA: Probleme ale artei monumentale românești după 23 August 1944.
XVIII (1971), nr. 2, p. 307–311
- 517 PAVEL, AMELIA: Confluente în gîndirea estetică europeană și cea românească la finele secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea.
XVII (1970), nr. 2, p. 245–257
Vezi și nr. 606, nr. 610

Arhitectură

- 518 OPRESCU, GEORGE: Noi și bogate perspective pentru arhitectura noastră.
I (1954), nr. 1–2, p. 9–17
- 519 TEODORESCU, VIRGIL: Arcul de triumf din București. Contribuții documentare. <Notă>.
XVI (1969), nr. 2, p. 338–340

Sculptură

- 520 FRUNZETTI, ION: Relieful în sculptura monumentală din R.P.R.
II (1955), nr. 1–2, p. 151–175
- 521 GEORGESCU-GORJAN, ȘTEFAN: Mărturii despre BRÂNCUȘI.
XII (1965), nr. 2, p. 65–74
- 522 POGORILOVSCI, ION: Despre ansamblul de la Tîrgu-Jiu: Treizeci de «clepsidre suprapuse» <BRÂNCUȘI>. <Notă>.
XIX (1972), nr. 1, p. 134–138
- 523 MARCU, MICU: În legătură cu o greșită ipoteză <BRÂNCUȘI>. <Notă>.
XIX (1972), nr. 1, p. 139
- 524 CARAGEA, BORIS: Cum am realizat monumentul lui Lenin.
VI (1959), nr. 2, p. 11–17

- 525 MATEESCU, ELENA: *Sculptorul DIMITRIE DEME- TRESCU-MIREA (1864–1942)*. XVI (1969), nr. 1, p. 113–122
- 526 GHERMAN, JOE și BARBU BREZIANU: *Un sculp- tor ardelean necunoscut. TRAIAN MUREȘANU*. <Notă>. IV (1967), nr. 3–4, p. 338–342
- 527 FRUNZETTI, ION: *Sculptorul D. PACIUREA*. II (1955), nr. 3–4, p. 203–233
- 528 NEDELCU, GEORGE P.: *Bustul lui Petre Serafim de DIMITRIE PACIUREA*. <Notă>. XVII (1970), nr. 2, p. 303–307
- 529 OPRESCU, GEORGE: *Douăzeci și cinci de ani de la moartea lui FREDERIC STORCK*. XV (1968), nr. 2, p. 135–136
- Pictură**
- 530 PAVEL, AMELIA și MIRCEA POPESCU: *Aspecte ale picturii de gen după 23 August 1944*. III (1964), nr. 1–2, p. 177–190
- 531 BOGDAN, RADU: *Reflectarea actualității în pictura românească contemporană*. VI (1959), nr. 1, p. 73–80
- 532 IONESCU, RADU: *Arhiva G. Oprescu. Scrisori de la pictori români <dintre cele două războaie>*. <Notă>. XVIII (1971), nr. 1, p. 169–184
- 533 OPREA, PETRE: *CONSTANTIN ARTACHINO. Cîteva date generale asupra vieții și operei artistului*. <Notă>. IV (1957), nr. 3–4, p. 342–351
Vezi și nr. 541
- 534 COSMA, GHEORGHE: *MARIUS BUNESCU (1881–1971)*. <Necrolog>. <Notă>. XVIII (1971), nr. 1, p. 190
- 535 IACOB, EUGEN: *GHEORGHE GROZA, pictor și sculptor ardelean (1899–1930)*. <Notă>. XII (1965), nr. 1, p. 206–207
- 536 IONESCU, RADU: *Date despre pictorul VIOREL HUȘI*. <Notă>. XII (1965), nr. 1, p. 192–198
- 537 OPRESCU, GEORGE: *IOSIF ISER*. V (1958), nr. 1, p. 11–12
- 538 ENESCU, THEODOR: *LUCHIAN și primele mani- festări de artă independentă în România. Eseu asupra gustului artistic la sfîrșitul secolului al XIX-lea*. III (1956), nr. 3–4, p. 185–208
- 539 <ENESCU, THEODOR>: *Date noi și precizări privi- toare la biografia lui LUCHIAN. Material documentar și scrisori inedite*. VI (1959), nr. 1, p. 225–237
- 540 ENESCU, THEODOR: *Anii de formație ai lui LU- CHIAN (I)*. XII (1965), nr. 2, p. 263–284
- 541 SPIRU, IOAN: *Activitatea lui LUCHIAN și ARTA- CHINO ca pictori de biserică*. <Notă>. XIII (1966), nr. 2, p. 269–270
- 542 ENESCU, THEODOR: *Anii de formație ai lui LU- CHIAN. II. Paris: 1891–1893 (I)*. XV (1968), nr. 2, p. 137–158
- 543 ENESCU, THEODOR: *Anii de formație ai lui LU- CHIAN. II. Paris: 1891–1893 (II)*. XVI (1969), nr. 1, p. 85–106
- 544 COSMA, GHEORGHE: *Unele date despre viața și opera pictorului DIMITRIE MIHĂILESCU*. <Notă>. IX (1962), nr. 1, p. 194–196
- 545 BOGDAN, RADU: *«Grivița 1933» tabloul lui GABRIEL MIKLOSSY*. I (1954), nr. 1–2, p. 115–128
- 546 ENESCU, THEODOR: *Problema artei academice și G. D. MIREA*. XVI (1969), nr. 2, p. 255–282
- 547 PAVEL, AMELIA: *ARY MURNU (1881–1971)*. <Necrolog>. <Notă>. XVIII (1971), nr. 1, p. 189
- 548 ANDREESCU, VIORICA: *SAMUEL MÜTZNER – un reprezentant al impresionismului și neoimpresionismului*. XVIII (1971), nr. 1, p. 133–150
- 549 ANDREESCU, VIORICA: *Pictorul SAMUEL MÜTZ- NER în Japonia și America*. XIX (1972), nr. 1, p. 67–82
- 550 OTT, GÜNTHER: *HENRI NOUVEAU (1901–1959), muzician, pictor și scriitor din Brașov*. XV (1968), nr. 2, p. 155–156
- 551 SCHILERU, EUGEN: *THEODOR PALLADY (1871–1956)*. III (1956), nr. 3–4, p. 209–224
- 552 OPRESCU, GEORGE: *Noi documente privind perso- nalitatea lui PALLADY*. XIII (1966), nr. 2, p. 173–179
- 553 BREZIANU, BARBU: *100 de ani de la nașterea lui THEODOR PALLADY. Matisse și Pallady*. XVIII (1971), nr. 2, p. 313–319
- 554 ENESCU, THEODOR: *<GHEORGHE PETRAȘCU>. Sentimentul permanent al marii tradiții picturale*. XX (1973), nr. 1, p. 95–129
- 555 AGALIDI, SANDA: *Preocupări de pictură decorativă la G. PETRAȘCU*. XX (1973), nr. 1, p. 131–142
- 556 FORTUNESCU, IRINA: *Expozițiile lui PETRAȘCU*. <Notă>. XX (1973), nr. 1, p. 143–158
- 557 ANDREESCU, VIORICA: *Însemnări despre o pictorișă căldătoare. ELENA POPEA (1879–1941)*. XV (1968), nr. 1, p. 51–67
- 558 BARNOSCHI, ELIZA-MARIA: *Însemnări memoria- listice și cîteva scrisori de tinerețe ale lui ȘTEFAN POPESCU*. <Notă>. XIX (1972), nr. 1, p. 146–154
- 559 VLASIU, IOANA: *Etapetele picturii lui VASILE POPESCU*. XVII (1970), nr. 1, p. 81–91
- 560 ZAMBACCAN, K. H.: *CAMIL RESSU*. II (1955), nr. 3–4, p. 167–176
- 561 EFTIMIU, VICTOR: *CAMIL RESSU*. VII (1960), nr. 1, p. 45–53
- 562 MATEESCU, ELENA: *DIMITRIE SERAFIM (1862–1931)*. <Notă>. XIII (1966), nr. 1, p. 124–132
- 563 BOGDAN, RADU: *Pictura lui JEAN AL. STERIADI. La împlinirea a cincizeci de ani de activitate creatoare*. I (1954), nr. 3–4, p. 147–167
- 564 OPRESCU, GEORGE: *JEAN ALEXANDRU STERI- ADI*. III (1956), nr. 3–4, p. 11–15
- 565 OPREA, PETRE: *IPOLIT STRÎMBULESCU artist și profesor (1871–1934)*. <Notă>. X (1963), nr. 1, p. 237–245
- 566 PAVEL, AMELIA: *Cîteva date despre pictorul ION THEODORESCU-SION*. <Notă>. IV (1957), nr. 3–4, p. 313–336

- 567 BREZIANU, BARBU: *Anii de tinerețe ai lui N. N. TONITZA*.
IV (1957), nr. 3–4, p. 179–200
- 568 COSTESCU, ELEONORA: *Cu prilejul expoziției TONITZA. Considerații asupra limbajului plastic al artistului*.
XI (1964), nr. 2, p. 223–233
- 569 BREZIANU, BARBU: *Pagini necunoscute din corespondența lui NECULAI TONITZA*. <Notă>.
XVII (1970), nr. 2, p. 319–329
- 570 SPIRU, IOAN: *Un artist uitat: ANGHEL VASILE*. <Notă>.
XVI (1969), nr. 1, p. 137–139
- 571 PAVEL, AMELIA și RADU IONESCU: *Cîteva date cu privire la activitatea lui VERMONT în timpul studiilor la München (1887–1893)*. <Notă>.
III (1956), nr. 1–2, p. 333–341
- 572 ENESCU, THEODOR: *Opera de gravor a lui NICOLAE VERMONT*. Catalog critic. <Notă>.
XII (1965), nr. 1, p. 175–192
- 573 TEODORESCU, VIRGIL: *ARTUR VERONA*. Contribuții documentare. <Notă>.
XV (1968), nr. 2, p. 250–251

Desen, gravură, ilustrație de carte, caricatură, afiș

- 574 PAVEL, AMELIA: *Revoluția socialistă din octombrie și grafica publicistică românească între cele două războaie*.
IV (1957), nr. 3–4, p. 167–178
- 575 PAVEL, AMELIA: *Probleme ale ilustrației de carte contemporane românești la literatura clasică*.
VII (1960), nr. 1, p. 55–74
- 576 PAVEL, AMELIA: *Aspecte ale gravurii românești între cele două războaie*.
VIII (1961), nr. 2, p. 291–310
- 577 FRUNZETTI, ION: *Tematica militantă în gravura tinerilor din R.P.R.*
IX (1962), nr. 2, p. 271–305
- 578 PAVEL, AMELIA: *Însemnări despre simbol (cu aplicare la grafica românească contemporană)*.
XI (1964), nr. 1, p. 81–89
- 579 COSMA, GHEORGHE: *Date despre afișul românesc între 1944 și 1948*. <Notă>.
XI (1964), nr. 1, p. 128–134
- 580 PAVEL, AMELIA: *Stiluri portretistice în grafica românească modernă*.
XIV (1967), nr. 1, p. 49–56
- 581 COSMA, GHEORGHE: *B'ARQ (Ion Bărbulescu)*. <Notă>.
X (1963), nr. 2, p. 452–466
- 582 BREZIANU, BARBU: *Un desenator progresist în epoca dintre cele două războaie*. NICOLAE CRISTEA (1908–1936).
II (1955), nr. 3–4, p. 235–261
- 583 SCHILERU, EUGEN: *Grafica satirică a lui I. ISER*.
II (1955), nr. 1–2, p. 201–224
- 584 MATEESCU, CORNELIU N.: *Un maestru al desenului arheologic: DIONISIE PECURARIU*. <Notă>.
XVII (1970), nr. 2, p. 281–288
- 585 BOGDAN, RADU: *PERAHIM artist militant – în perioada dintre cele două războaie*.
VIII (1961), nr. 1, p. 17–39

- 586 MATEESCU, CORNELIU N.: *PAMFIL POLONIC (27 august 1858 – 17 aprilie 1944)*. <Notă>.
XVI (1969), nr. 2, p. 340–343
- 587 MARICA, VIORICA: *Gravura de interpretare în opera lui GABRIEL POPESCU*. <Notă>.
IV (1957), nr. 1–2, p. 342–349
- 588 ZAMBACCIAN, K. M.: *Elemente progresiste în grafica lui TONITZA*.
I (1954), nr. 1–2, p. 105–114

Arte aplicate

- 589 IONESCU, EMILIA: *Noua orientare a artelor decorative*. <Notă>.
II (1955), nr. 1–2, p. 322–327
- 590 OȚETEA, GEORGETA: *Probleme ale artei decorative aplicate contemporane*.
VIII (1961), nr. 2, p. 311–338
- 591 OȚETEA, GEORGETA: *Aspecte ale producției de metal în arta aplicată contemporană românească*. <Notă>.
X (1963), nr. 2, p. 480–494

Organizare, muzee, învățămînt

- 592 OPREA, PETRE: *Date despre activitatea Societății Tinerimea Artistică între 1902 și 1906*. <Notă>.
X (1963), nr. 2, p. 466–472
- 593 BREZIANU, BARBU: *Gruparea «Arta română» (1918–1926)*. <Notă>.
XI (1964), nr. 1, p. 144–154
- 594 OPREA, PETRE: *Pseudonimele unor cronicari plastici (1875–1930)*. <Notă>.
XIII (1966), nr. 2, p. 270–272

II. Artă modernă și contemporană străină

- 595 JALEA, ION: *Vera Muhina*. <Notă>.
I (1954), nr. 3–4, p. 246–248
- 596 SCHILERU, EUGEN: *Centenarul Muzeului Brukenthal*.
I (1954), nr. 3–4, p. 169–184
- 597 ZAMBACCIAN, K. H.: *Pictorul istoric rus Vasile Ivanovici Surikov (1848–1916)*.
II (1955), nr. 1–2, p. 141–150
- 598 ZAMBACCIAN, K. H.: *Criticul și marele animator al artei ruse Vladimir Vasilievici Stasov (50 de ani de la moartea lui)*.
III (1956), nr. 1–2, p. 269–276
- 599 ZAMBACCIAN, K. H.: *Rembrandt van Ryn (1606–1669)*. <Notă>.
III (1956), nr. 3–4, p. 285–286
- 600 ZAMBACCIAN, K. H.: *Însemnări despre unele călătorii ale lui Repin în străinătate*. <Notă>.
III (1956), nr. 3–4, p. 287–289
- 601 BREZIANU, BARBU: *Steinlen ilustrator al lui Eminescu*. <Notă>.
III (1956), nr. 3–4, p. 295–301
- 602 FRUNZETTI, ION: *În jurul tablourilor atribuite lui Jan Van Goyen <din> Muzeul Brukenthal*. <Notă>.
VIII (1961), nr. 2, p. 445–451
- 603 JOJA, CONSTANTIN: *Contribuții la cunoașterea arhitecturii civile din Istanbul*.
VIII (1961), nr. 1, p. 61–75

- 604 IONESCU, PIA: *Un desen de Vincent van Gogh în colecția de artă comparată a Muzeului Slătineanu*. <Notă>. XV (1968), nr. 1, p. 109–112
- 605 OPRESCU, GEORGE: *Expoziția Picasso. Considerații asupra artei lui Picasso, cu ocazia expoziției din București*. XVI (1969), nr. 1, p. 3–5
- 606 HAMMER, JUTTA: *Autoportretul și autoportretistica în pictură*. XVII (1970), nr. 2, p. 259–269
- 607 PETRESCU, PAUL: *Considerații asupra raporturilor dintre arhitectura rurală și cea urbană în sud-estul Europei în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea*. XVII (1970), nr. 2, p. 219–244
- 608 NICULESCU, REMUS: *Contemporan cu Daumier. Scriitori români și caricaturişti francezi între 1835 și 1860*. XVIII (1971), nr. 2, p. 249–306
- 609 VIDA, GHEORGHE: *Contribuții la studiul vieții și operei lui Munkácsy pe baza scrisorilor și mărturiilor rămase de la Sigismund Ormos*. XIX (1972), nr. 2, p. 237–285
- 610 MATEESCU, ELENA: *Cronicile pariziene ale Mariei Bengescu*. XX (1973), nr. 1, p. 75–93
- 621 BREZIANU, BARBU: *O prietenie exemplară: Henri Matisse și Theodor Pallady, în Secolul 20*, nr. 1/1970 (n.) (Irina Fortunescu). XVIII (1971), nr. 2, p. 351
- 622 BREZIANU, BARBU: *Karl Storck, București, 1956 (Radu Ionescu)*. III (1956), nr. 3–4, p. 320–321
- 623 CARAION, ION: *Masa tăcerii – Simposion de metafore la Brâncuși. Antologie de texte, București, 1970 (n.) (Barbu Brezianu)*. XVIII (1971), nr. 2, p. 349
- 624 COMARNESCU, PETRU: *Marius Bunescu, București, 1957 (Viorica Vasilescu)*. IV (1957), nr. 3–4, p. 364–365
- 625 COMARNESCU, PETRU: *Ion Jalea, București, 1962 (Viorica Malacopol)*. X (1963), nr. 2, p. 533–534
- 626 COMARNESCU, PETRU: *Luchian, București, 1955 (Theodor Enescu)*. II (1955), nr. 3–4, p. 403–404
- 627 COMARNESCU, PETRU: *Reevaluarea fazei de înnoire din creația lui Brâncuși, în Arta, nr. 8/1970 (n.) (Barbu Brezianu)*. XVIII (1971), nr. 2, p. 350
- 628 CONSTANTIN, PAUL: *Borgo-Prund, în Arta, nr. 8/1971 (n.) (Gheorghe Cosma)*. XIX (1972), nr. 2, p. 323
- 629 CONSTANTIN, PAUL: *Grafica politică a lui Iser, București, 1955 (Amelia Pavel)*. II (1955), nr. 3–4, p. 405–406
- 630 CONSTANTINESCU, C. R.: *Petre Iorgulescu-Yor, București, 1969 (Ioana Vlasu)*. XVII (1970), nr. 1, p. 157–158
- 631 COSTESCU, ELEONORA: *Nina Arbore, în Arta, nr. 9/1971 (n.) (Gheorghe Cosma)*. XIX (1972), nr. 2, p. 322–323
- 632 COSTESCU, ELEONORA: *Gabriel Popescu, București, 1955 (Radu Ionescu)*. III (1956), nr. 1–2, p. 362–363
- 633 CRĂCIUN, EUGEN: *Gheorghe Petrașcu, București, 1956 (Amelia Pavel)*. III (1956), nr. 3–4, p. 317–318
- 634 CROHMĂLNICEANU, OV. S.: *Literatura română și expresionismul, București, 1971 (n.) (Amelia Pavel)*. XIX (1972), nr. 1, p. 155–156
- 635 DANCU, DUMITRU: *Daumier, București, 1971 (n.) (Elena Mateescu)*. XIX (1972), nr. 1, p. 158
- 636 DANCU, IULIANA: *Trude Schullerus, București, 1970 (n.) (Gheorghe Cosma)*. XVIII (1971), nr. 2, p. 351
- 637 DUMITRESCU, MARIA: *Adam Bălțatu, București, 1970 (n.) (Gheorghe Cosma)*. XVIII (1971), nr. 2, p. 351–352
- 638 DUMITRESCU, MARIA: *Elena Popea, București, 1969 (Viorica Andreescu)*. XVII (1970), nr. 2, p. 338
- 639 FORTUNESCU, IRINA: *Utrillo, București, 1972 (n.) (Gheorghe Vida)*. XX (1973), nr. 1, p. 186
- 640 FRUNZETTI, ION: *C. Rosenthal, București, 1956 (Amelia Pavel)*. III (1956), nr. 3–4, p. 318–319

* Abreviații: n = notiță bibliografică.

- 641 GEORGESCU, I. L.: *Al. Bogdan-Pitești, colecționar*, în *Arta*, nr. 12/1970 (n.) (Theodor Enescu). XVIII (1971), nr. 2, p. 349
- 642 GHÎȚESCU, GHEORGHE: *Măsura omului în opera lui Brâncuși*, în *Arta*, nr. 8/1970 (n.) (Barbu Brezianu) XVIII (1971), nr. 2, p. 350
- 643 GOMBRICH, E. H.: *Art and Illusion*, London, 1962 (Amelia Pavel). XI (1964), nr. 1, p. 169–171
- 644 GRAUR, NEAGA: *Patriciu Mateescu*, București, 1970 (n.) (Ioana Popovici). XVIII (1971), nr. 2, p. 352
- 645 GRIGORESCU, DAN: *Vasile Celmare*, București, 1970 (n.) (Ioana Popovici). XVIII (1971), nr. 2, p. 352
- 646 HĂULICĂ, DAN: *Calder*, București, 1971 (n.) (Gheorghe Vida). XIX (1972), nr. 1, p. 160
- 647 Hokusai. *Antologia textelor și a ilustrațiilor, cronologia și traducerea textelor*: Nina Stănculescu-Zamfirescu, București, 1971 (n.) (Gabriela Dumitrescu). XIX (1972), nr. 2, p. 324–325
- 648 HORGA, IOAN: *El Greco*, București, 1971 (n.) (Gabriela Dumitrescu). XIX (1972), nr. 1, p. 157–158
- 649 IONAK, ADRIAN și COSTINEL COSTIN: *Constantin Jiquidi, Iași, 1971* (Gheorghe Cosma). XIX (1972), nr. 2, p. 321
- 650 *Istoria russkogo iskusstva*, Moscova, 1953, 2 vol. (Amelia Pavel). II (1955), nr. 1–2, p. 367–371
- 651 *Sovetskoe iskusstvo 1917–1957. Jivopis, skulptura, grafika*, Moscova, 1957 (Amelia Pavel). VI (1959), nr. 1, p. 257–259
- 652 JIANU, IONEL: *Henri Moore*, București, 1971 (Șerban Mironescu). XIX (1972), nr. 1, p. 159–160
- 653 JIANU, IONEL: *Ștefan Dimitrescu*, București, 1954 (Barbu Brezianu). II (1955), nr. 3–4, p. 401
- 654 JIANU, IONEL și MIRCEA POPESCU: *Maeștrii picturii românești în Muzeul de artă al Republicii Populare Române*, vol. II, București, 1955 (Theodor Enescu) III (1956), nr. 1–2, p. 361–362
- 655 LILLIN, ANDREI A.: *C. Brâncuși – de la viziune folclorică la forma raționalizată*, în *Orizont*, august 1970 (n.) (Barbu Brezianu). XVIII (1971), nr. 2, p. 350
- 656 MATEI, DUMITRU: *Realul artistic ca fapt de realitate în artă*, în *Arta*, nr. 4–5/1971 (n.) (Andrei Pleșu). XIX (1972), nr. 1, p. 155
- 657 MAVRODINOV, N.: *Izustvo na bălgarskata vǎzraj-dane* [Arta Renașterii Bulgare], Sofia, 1957 (Maria Ana Musicescu). VIII (1961), nr. 2, p. 513–514
- 658 MEREUȚĂ, IULIAN: *Henri Catargi*, București, 1970 (n.) (Ioana Popovici). XIX (1972), nr. 1, p. 159
- 659 MIHALACHE, MARIN: *Muzele din București*, București, 1961 (Paul Petrescu). VIII (1961), nr. 2, p. 505–507
- 660 MIHALCU, MIHAIL: *Conservarea obiectelor de artă și a monumentelor istorice*, București, 1970 (Paul Petrescu). XVIII (1971), nr. 2, p. 357–358
- 661 MÖHLE, HANS: *Das Berliner Kupferstichkabinett*, Berlin, 1963 (Amelia Pavel). XI (1964), nr. 1, p. 173–174
- 662 Muzeul de artă Tîrgul Mureș (Ghid), Tg. Mureș, 1970 (n.) (Gheorghe Vida). XVIII (1971), nr. 2, p. 352–353
- 663 NICULESCU, REMUS: *Georges de Bellio l'ami des impressionnistes*, în *Paragone*, nr. 247/1970 (n.) (Remus Niculescu). XVIII (1971), nr. 2, p. 355
- 664 OPREA, PETRE: *Marius Bunescu*, București, 1971 (n.) (Gheorghe Cosma). XIX (1972), nr. 1, p. 159
- 665 OPREA, PETRE: *Colecția de tablouri Eugeniu Carada*, în *Revista muzeelor*, nr. 4/1970 (n.) (Theodor Enescu). XVIII (1971), nr. 2, p. 349
- 666 OPREA, PETRE: *Constantin Esarcu, colecționar*, în *Revista muzeelor*, nr. 3/1970 (n.) (Theodor Enescu). XVIII (1971), nr. 2, p. 348–349
- 667 OPREA, PETRE: *Dimitrie Paciurea (anii 1910–1932)*, în *Revista muzeelor*, nr. 2/1970 (n.) (Theodor Enescu). XVIII (1971), nr. 2, p. 349
- 668 OPRESCU, GEORGE: *Alexandru Ciucurencu*, București, 1963 (Gheorghe Cosma). XI (1964), nr. 1, p. 174–175
- 669 OPRESCU, GEORGE: *Sculptura statuară românească*, București, 1954 (Tudor Vianu). II (1955), nr. 3–4, p. 399–400
- 670 OPRESCU, GEORGE: *Gheorghe Petrașcu*, București, 1962 (Carmen Laura Dumitrescu). X (1963), nr. 2, p. 531–532
- 671 OPRESCU, GEORGE: *Szathmary*, București, 1954 (Barbu Brezianu). II (1955), nr. 3–4, p. 400–401
- 672 OPRESCU, GEORGE: *Ștefan Ionescu-Valbudea*, București, 1956 (Barbu Brezianu). III (1956), nr. 3–4, p. 319
- 673 PAPU, EDGAR: *Altdorfer*, București, 1970 (Șerban Mironescu). XVII (1970), nr. 2, p. 335–336
- 674 PASSUTH, CRISTINA: «Cei opt». *Primul grup maghiar de tendință constructivă (Analiza pe genuri a picturii lor)*, Budapesta (Amelia Pavel). X (1963), nr. 2, p. 527–529
- 675 PAVEL, AMELIA: *Boris Caragea*, București, 1970 (Ioana Popovici). XVIII (1971), nr. 2, p. 353
- 676 PELEANU, GEORGETA: *Nutzi Acontz*, București, 1970 (n.) (Viorica Andreescu). XVIII (1971), nr. 2, p. 351
- 677 *Pictura europeană în Muzeul de artă al Republicii Socialiste România*, București, 1970 (n.) (Gheorghe Vida). XVIII (1971), nr. 2, p. 353
- 678 *Pilda lui Courbet* <Aragon, L.: *L'exemple de Courbet*, Paris, 1952> (Barbu Brezianu). I (1954), nr. 1–2, p. 246–248
- 679 POGORILOVSKI, ION: *Brâncuși artist filozof (prolegomene)*, în *Viața românească*, nr. 8/1970 (n.) (Barbu Brezianu). XVIII (1971), nr. 2, p. 350
- 680 POPESCU, MIRCEA: *Sava Henția*, București, 1954 (Ion Frunzetti). II (1955), nr. 3–4, p. 401–402

- 681 POPESCU, ȘTEFAN: *Delacroix. Antologie, traducere și cronologie*, București, 1970 (n.) (Gabriela Dumitrescu). XVIII (1971), nr. 2, p. 355
- 682 *Publicațiile Muzeului Brukenthal, I—VIII*, Sibiu, 1956 (Paul Henri Stahl).
IV (1957), nr. 3—4, p. 368—370
- 683 RĂCHÎȚEANU, CARMEN: *Dem. Iordache*, București, 1970 (Ioana Popovici). XVIII (1971), nr. 2, p. 352
- 684 RĂCHÎȚEANU, CARMEN: *Dimitrie Paciurea*, București, 1956 (Viorica Vasilescu).
IV (1957), nr. 3—4, p. 366—367
- 685 RĂDULESCU, NEAGU: *Matisse*, București, 1970 (n.) (Gheorghe Vida). XVIII (1971), nr. 2, p. 356—357
- 686 *Répertoire d'art et d'archéologie de l'époque paléochrétienne au XX^e siècle*, Paris, 1969 (Paul Petrescu). XVII (1970), nr. 2, p. 331—332
- 687 *Ilia Efimovici Repin: 70 de reproduceri de tablouri și desene*, Moscova, 1951 (Bogdan Rădu). I (1954), nr. 1—2, p. 243—344
- 688 *Revista de artă «Przegląd Artystyczny. W. 1953»* (Mihai Pop). I (1954), nr. 3—4, p. 282—284
- 689 REZEANU, PAUL: *Le sculpteur Constantin Bălăcescu (1865—1913)*, în *Historica II*, București, 1971 (n.) (Irina Fortunescu). XIX (1972), nr. 2, p. 321—322
- 690 REZEANU, PAUL: *Sculptorul Anghel Chiciu (1883—1963)*, Craiova, 1971 (n.) (Irina Fortunescu). XIX (1972), nr. 2, p. 322
- 691 REZEANU, PAUL: *Ioan Stăncescu-Giovanni (1870—1912)*, în *Revista muzeelor*, nr. 6/1970 (n.) (Theodor Enescu). XVIII (1971), nr. 2, p. 348
- 692 RUDAȘCU, LELIA: *Nicolae Grigorescu*, București, 1955 (Amelia Pavel). II (1955), nr. 3—4, p. 409
- 693 RUS, ALEXANDRA: *Istoricul donației «Virgil Cioflec»*, în *Revista muzeelor*, nr. 2/1970 (n.) (Theodor Enescu). XVIII (1971), nr. 2, p. 350
- 694 SCHILERU, EUGEN: *Impresionismul — notații pentru un eseu*, București, 1970 (n.) (Gabriela Dumitrescu). XVIII (1971), nr. 2, p. 355—356
- 695 STOICA, ADRIANA: *Zece gravuri, treizeci de gravuri*, București, 1971 (Gheorghe Cosma). XIX (1973), nr. 2, p. 323—324
- 696 ȘORBAN, PAUL și ZOLTAN BANNER: *Aurel Pop*, București, 1968 (Ion Tătaru). XVI (1969), nr. 2, p. 352—353
- 697 *Table centennale de la «Gazette des Beaux Arts». Nomenclature méthodique des articles publiés depuis l'origine (1859) jusqu'en 1959*, Paris, 1968 (Speranța Erca). XVII (1970), nr. 1, p. 156—157
- 698 TERTULIAN, N.: *Georg Lukács și argumentul vizual*, în *Arta*, nr. 12/1970 (n.) (Amelia Pavel). XVIII (1971), nr. 2, p. 357
- 699 *Van Eyck. Antologie de texte, selecția imaginilor și cronologia* Gheorghe Szekely, București, 1970 (Elena Mateescu). XVIII (1971), nr. 2, p. 353—354
- 700 VASILESCU, VIORICA: *Cellini*, București, 1957 (Radu Ionescu). IV (1957), nr. 3—4, p. 365—366

- 701 VĂTĂMANU, NICOLAE: *Portretul și diploma doctorului Anton Fotino <de Niccolo Livaditti>*, în *Revista muzeelor*, nr. 6/1970 (n.) (Theodor Enescu). XVIII (1971), nr. 2, p. 348
- 702 VÎRTACIU MEDELEȚ, RODICA: *Gravuri italiene din secolul al XVII-lea*, în *Muzeul Banatului*, în *Revista muzeelor*, nr. 6/1971 (n.) (Șerban Mironescu). XX (1973), nr. 1, p. 183—186
- 703 VLASIU, IOANA: *Vasile Popescu*, București, 1971 (Sanda Agalidi). XIX (1972), nr. 2, p. 318—319
- 704 ZAMBACCIAN, K. H.: *N. Tonitza*, București, 1955 (Amelia Pavel). II (1955), nr. 3—4, p. 402—403

★

- 705 *Expoziția Brăduș Covaliu <1970>* (Amelia Pavel). XVIII (1971), nr. 1, p. 187—189
- 706 *Expoziția Emmanuel Bardasare la Muzeul de artă, Iași <1970>* (Theodor Enescu). XVIII (1971), nr. 2, p. 358
- 707 *<Expoziția> Brâncuși*, București, iunie 1970. *Săliile Muzeului de artă al R.S.R. <Catalog>* (Irina Fortunescu). XVIII (1971), nr. 2, p. 358—359
- 708 *Expozițiile Ștefan Popescu și M. W. Arnold la Muzeul de artă al Republicii <1970>* (Theodor Enescu). XVIII (1971), nr. 2, p. 359
- 709 *<Expoziția> Prezențe artistice la Baia Mare (1896—1971) <noiembrie 1971>* (Gheorghe Vida). XIX (1972), nr. 2, p. 326—327
- 710 *Matis-Teutsch. Expoziție retrospectivă*, București, Sala Dalles, iulie 1971 (Ioana Popovici). XIX (1972), nr. 2, p. 327—328
- 711 *Omagiu lui George Oprescu. Expoziție de gravuri, desene, documente*, București, 1971, B.A.R.S.R. Cabinetul de stampe (Elena Mateescu). XIX (1972), nr. 2, p. 328—329

D. VARIA

(Metodologie — Estetică — Teoria artei. Istoric de artă)

- 712 COSTIN VL.: *Unele probleme ale măiestriei în pictură*. I (1954), nr. 1—2, p. 205—213
- 713 OPRESCU, GEORGE: *Sprijinul istoricilor și criticilor de artă sovietici în formarea unei juste înțelegeri a artei noastre plastice clasice*. I (1954), nr. 3—4, p. 233—241
- 714 BERZA, MIHAI: *B. D. Grekov, istoric de artă. <Notă>*. I (1954), nr. 3—4, p. 248—250
- 715 PAVEL, AMELIA: *Metode sovietice de întocmire a monografiilor de artiști*. II (1955), nr. 1—2, p. 305—316
- 716 BREAZU, MARCEL: *Formalismul în estetica burgheză contemporană*. VI (1959), nr. 1, p. 203—223
- 717 POPESCU, MIRCEA: *Orientări în istoriografia de artă sovietică*. V (1958), nr. 2, p. 89—97

- 718 MORARU, NICOLAE: Unele probleme ale artei în lumina principiului leninist al spiritului de partid.
VII (1960), nr. 1, p. 11–42
- 719 OPRESCU, GEORGE: Ce înseamnă a aparține grupurilor «moderniste».
VII (1960), nr. 2, p. 35–40
- 720 OPRESCU, GEORGE: Artă realistă și legăturile ei cu viața.
VIII (1961), nr. 2, p. 281–288
- 721 BREAZU, MARCEL: Atitudinea estetică a omului în fața realității.
VIII (1961), nr. 2, p. 433–444
- 722 OPRESCU, GEORGE: Goethe și geniul popular.
IX (1962), nr. 1, p. 11–18
- 723 PAVEL, AMELIA: Cu privire la stilul criticii de artă.
IX (1962), nr. 1, p. 29–44
- 724 BREAZU, MARCEL și MIRCEA POPESCU: Dialectica materialistă în teoria valorii estetice.
X (1963), nr. 1, p. 181–188
- 725 SMEU, G.: Esteticul ca atribut al calității produselor materiale de larg consum.
X (1963), nr. 2, p. 413–422
- 726 BREAZU, MARCEL, AMELIA PAVEL, PAUL HENRI STAHL: O discuție cu privire la problemele realismului.
XI (1964), nr. 2, p. 187–204
- 727 MUSICESCU, MARIA-ANA: Nicolae Iorga și studiul artelor în România.
XIII (1966), nr. 1, p. 15–20
- 728 HAUTECOEUR, LOUIS: Artistul între vis și realitate.
XIII (1966), nr. 2, p. 181–186
- 729 POPESCU, MIRCEA: Istoria artei, disciplină umanistă.
XII (1965), nr. 2, p. 215–218
- 730 OPRESCU, G.: Nicolae Iorga.
XIII (1966), nr. 1, p. 3
- 731 GERSON, H.: Limbajul istoricului de artă.
XIV (1967), nr. 1, p. 5–9
- 732 PAVEL, AMELIA: Observații pe marginea «Esteticii» lui Tudor Vianu.
XV (1968), nr. 2, p. 159–164
- 733 ENESCU, THEODOR: Erwin Panofsky.
XV (1968), nr. 2, p. 261–263
- 734 BERCEANU, ȘTEFAN: Confruntări actuale: umanismul clasic și umanismul științific.
XVI (1969), nr. 1, p. 5–18
- 735 OPRESCU, G.: Pagini de antologie.
XVII (1970), nr. 1, p. 11–31
- 736 <MIRONESCU, ȘERBAN>: Bibliografia scrierilor lui George Oprescu.
XVII (1970), nr. 1, p. 33–41
- 737 LĂZĂRESCU, EMIL: Tradiția și actualitatea în artă. (Privite în lumina istorismului).
XVII (1970), nr. 1, p. 43–48
- 738 IONESCU, RADU: Arhiva George Oprescu. Scrisori de la istorici de artă români. <Notă>.
XVIII (1971), nr. 2, p. 331–335
- 739 PLEȘU, ANDREI: Considerații asupra raportului dintre imagine și formă în artele plastice.
XIX (1972), nr. 1, p. 83–91

E. VIAȚA INSTITUTULUI

- 740 George Oprescu la 80 de ani.
VIII (1961), nr. 2, p. 521–523
- 741 Profesorul George Oprescu la 85 de ani.
XIV (1967), nr. 1, p. 3–4

- 742 George Oprescu.
XVI (1969), nr. 2, p. 161–162
- 743 OPRESCU, GEORGE: Împliniri.
XVI (1969), nr. 2, p. 165–166
- 744 Omagiu lui George Oprescu.
XVII (1970), nr. 1, p. 5–9
- 745 Comemorarea unei aniversări (Anca Costa-Foru).
XIX (1972), nr. 2, p. 311–313

★

- 746 OPRESCU, GEORGE: Progresele înfăptuite în domeniul artei și al cercetărilor de artă în cei 10 ani de la 1944 până astăzi.
I (1954), nr. 3–4, p. 7–22
- 747 Institutul de istoria artei la a cincisprezecea aniversare a R.P.R.
IX (1962), nr. 2, p. 261–268
- 748 Sesiunea festivă a Institutului de istoria artei.
XVI (1969), nr. 2, p. 163–164
- 749 POPESCU, MIRCEA: 20 de ani de activitate a Institutului de istoria artei.
XVI (1969), nr. 2, p. 167–181
- 750 Simpozion de artă populară <al Institutului de istoria artei> (Paul Petrescu).
VI (1959), nr. 2, p. 275–278
- 751 Sesiunea de comunicări a sectorului de artă veche românească din Institutul de istoria artei al Academiei R.P.R. (Irina Andreescu).
XI (1965), nr. 1, p. 161–163
- 752 Sesiune de comunicări științifice <Secția de artă medievală a Institutului de istoria artei> (Măihai Gărmătopol).
XVI (1969), nr. 2, p. 345
- 753 Sesiunea științifică a sectorului de istoria artei românești, moderne și contemporane a Institutului de istoria artei.
XVIII (1971), nr. 1, p. 185–187

★

- 754 OPRESCU, GEORGE: Rezultatele unei călătorii la Praga în noiembrie 1958. <Notă>.
V (1958), nr. 2, p. 174–175
- 755 PETRESCU, PAUL: Colaborarea științifică româno-bulgară în domeniul arhitecturii populare.
XI (1964), nr. 1, p. 159–160
- 756 Călătorie de studii în R. S. Cehoslovacă (Maria Ana Musicescu).
VIII (1961), nr. 1, p. 261–262
- 757 Călătorie de studii în R. P. Bulgaria (Florentina Dumitrescu).
VIII (1961), nr. 2, p. 517–518
- 758 Călătorie de studii în R. S. Cehoslovacă (Rada Teodoru).
X (1963), nr. 2, p. 525–526
- 759 Călătorie de studii în R. S. Cehoslovacă (Vasile Drăguț).
XI (1964), nr. 1, p. 157–159
- 760 Călătorie de informare în R. S. Cehoslovacă (Paul Petrescu).
XI (1964), nr. 1, p. 160–161
- 761 Oaspeți de peste hotare (Răzvan Theodorescu).
XI (1964), nr. 1, p. 161
- 762 Oaspeți de peste hotare (Irina Andreescu).
XI (1964), nr. 1, p. 161

★

- 763 *Consfătuiri în strâindătate* <Moscou, Wittenberg, 1959>. VI (1959), nr. 2, p. 278–279
- 764 *A VI-a Conferință Internațională de studii clasice: Plovdiv, 24–29 aprilie 1962, ținută sub auspiciile Academiei bulgare de științe* (Radu Florescu). X (1963), nr. 1, p. 247–248
- 765 *Seminarul româno-bulgar cu privire la problema slavilor în regiunea Dunării de Jos și a civilizației balcanodunărene în perioada timpurie*. București 12–15 noiembrie 1962 (Irina Andreescu). X (1963), nr. 1, p. 248–250
- 766 *Festivalul «Danubius» la a V-a ediție* (Maria Constantin). XX (1973), nr. 2, p. 349–350
- 767 *Al VII-lea Congres Internațional de Estetică*. București, 28 august – 2 septembrie 1972 (Amelia Pavel). XX (1973), nr. 1, p. 179–182

F. EDITORIALE – CRONICĂ – NECROLOGURI

Editoriale

- 768 OPRESCU, GEORGE: *Cuvint introductiv*. I (1954), nr. 1–2, p. 7–8
- 769 POPESCU, MIRCEA: *Datoria noastră*. VIII (1961), nr. 1, p. 11–14
- 770 OPRESCU, GEORGE: *Cuvint înainte*. X (1963), nr. 2, p. 279–282

- 771 OPRESCU, GEORGE: *Editorial*. XI (1964), nr. 1, p. 3–4
- 772 *Editorial*. XIV (1967), nr. 2, p. 139–140
- 773 *La a 50-a aniversare a Partidului*. XVIII (1971), nr. 1, p. 3–4

★

Cronică

- 774 III (1956), nr. 1–2, p. 355–360
- 775 VII (1960), nr. 1, p. 259–261
- 776 VII (1960), nr. 2, p. 229–232
- 777 XI (1964), nr. 2, p. 337–339

★

Necrologuri

- 778 *Iulius Bielz*. V (1958), nr. 1, p. 289–292
- 779 *Petru Comarnescu (1905–1970)* (Amelia Pavel). XVIII (1971), nr. 1, p. 189
- 780 *Duiliu Marcu (S. Bortnovski)*. XIII (1966), nr. 1, p. 155
- 781 *Lelia Rudașcu*. I (1954), nr. 3–4, p. <291>
- 782 *Tudor Vianu*. XI (1964), nr. 1, p. 183–184
- 783 *K. H. Zambaccian*. IX (1962), nr. 2, p. 433

INDICE DE NUME DE AUTORI

(Studii, note, recenzii, notițe bibliografice etc.)*

Angalidi (Sanda) 555, 703 (r)

Albu (S.) 488 (N)

Aldea-Sarai (Gheorghe) 88 (N)

Alpatov (M. V.) 313

Anastasiu (Pia Vera) 463 (N)

Andreescu (Irina) 351 (r), 357 (r), 751 (c), 762 (c), 765 (c)

Andreescu (Ștefan) 176 (N)

Andreescu (Viorica) 412 (N), 548, 549, 557, 676 (r)

Arion (Gheorghe) 211

Armeanu (Emilia) 506 (N)

Arvay (Arpad) 483 (N)

Balș (Ștefan) 163

Barnea (I.) 274 (N)

Barnoschi (Eliza-Maria) 558 (N)

Bădărău (Dan) 202 (N)

Bănățeanu (Tancred) 13

Bednarik (Beatrice) 508 (N)

Benkö (Margareta) 173, 394

Berceanu (Ștefan) 734

Berza (Mihai) 269, 270, 276, 714 (N)

Bielz (Iulius) 14, 50, 368 (r), 474 (N), 478 (N)

Bogdan (Radu) 87, 391, 420, 423 (N), 424 (N), 427, 428, 429, 431, 433, 434, 531, 545, 563, 585, 687 (r)

Boroneanș (Vasile) 158 (n)

Bortnovski (S.) 780 (n)

Breazu (Marcel) 716, 724, 726

Brezianu (Barbu) 113 (r), 324 (r), 408 (N), 453, 465 (N), 468 (N), 500 (N), 502, 504 (N), 526 (N), 553, 567, 569 (N), 582, 593 (N), 601 (N), 620 (n), 623 (n), 627 (n), 642 (n), 653 (r), 655 (n), 671 (r), 672 (r), 678 (r)

Bulst (T. G.) 467 (N)

Cajal Marin (Irina) 67, 123 (n), 140 (e), 141 (e), 142 (e), 143 (e), 327 (n)

Capesius (Roswith) 39, 46, 83, 94 (r), 98 (r), 119 (n), 135 (r)

Caragea (Boris) 524

Cartianu (Virginia) 84

Ceacalopol (Gloria) 160 (N)

Cernovodeanu (Paul) 319, 320, 321 (N), 480 (N)

Chelcea (Ion) 72

Chihala (Pavel) 177, 181, 187 (N), 188, 190 (N), 194, 227, 230, 266 (N), 367 (r), 436 (N), 489 (N)

Cioară (Maria) 111 (r), 125 (r), 127 (r), 129 (r), 139 (r)

Ciobanu (Anca) 131 (r)

Cindea (Virgil) 495 (N)

* Abreviații: c = cronică; e = expoziție; n = notiță bibliografică; N = notă; r = recenzie.

Colan (Ion) 213 (N)
 Constantin (Maria) 9, 64, 66, 112 (r), 133 (r), 144 (e), 766 (c)
 Constantinescu (N.) 205
 Constantinescu (Paula) 490 (N)
 Cosma (Gheorghe) 534 (N), 544 (N), 579 (N), 581 (N),
 628 (n), 631 (n), 636 (n), 637 (n), 649, 664 (n), 695 (r)
 Costa-Foru (Anca) 745 (c)
 Costescu (Eleonora) 312, 568
 Costin (Vi.) 712
 Crețeanu (Radu) 179 (N), 192 (N)
 Cristache Panait (Ioana) 251 (N), 252 (N)

Demény (Lidia A.) 278
 Dene (Viorica) 496 (N)
 Diaconescu (Emil) 323 (N)
 Docman (Sabina) 497 (N)
 Drăgoescu (Ion) 82 (N)
 Drăguț (Vasile) 208, 214 (N), 215, 231, 249, 250 (N), 253,
 254 (N), 255 (N), 256, 257 (N), 258, 260 (N), 346 (r),
 348 (r), 378 (r), 759 (c)
 Dumitrescu (Carmen Laura) 220, 226, 234, 328 (n), 344 (n),
 362 (r), 373 (r), 376 (n), 410 (N), 440, 485 (n), 670 (r)
 Dumitrescu (Florentina) 147, 148, 150, 192 (n), 265, 271,
 300, 301 (N), 304, 356 (r), 370 (r), 757 (c) (vezi și Jipescu
 Florentina)
 Dumitrescu (Gabriela) 647 (n), 648 (n), 681 (n), 694 (n).
 Dumitrescu (Vladimir) 360 (r)
 Dunăre (Nicolae) 11 (N), 12 (N), 41 (N), 57 (N), 59, 100
 (r), 120 (r)
 Dușa (Traian) 396

Eftimiu (Victor) 561
 Enăchescu (Elena) 35
 Enescu (Theodor) 446 (N), 509, 512, 538, 539, 540, 542,
 543, 546, 554, 572 (N), 627 (r), 641 (n), 654 (r), 665 (n),
 666 (n), 667 (n), 668 (r), 691 (n), 693 (n), 700 (n), 706
 (e), 708 (e), 733
 Erca (Speranța) 612 (r), 618 (r), 697 (r)

Florescu (Florea Bobu) 4, 7, 8, 48, 54 (N), 55 (N), 58, 61
 (N), 69, 76, 86 (N), 97 (r), 122 (r), 777 (c)
 Florescu (Radu) 295 (N), 296 (N), 329 (r), 341 (r), 349 (r),
 358 (r), 366 (r), 764 (c)
 Florescu (Vlad) 478 (N)
 Focșă (Gheorghe) 16, 20, 21, 60 (N)
 Fortunescu (Irina) 556, 621 (n), 689 (n), 690 (n), 707 (e)
 Frunzetti (Ion), 389, 415 (N), 418, 421, 426, 441, 477, 520,
 527, 577, 602 (N), 680 (r)

Georgescu-Gorjan (Ștefan) 521
 Gerson (H.) 731
 Gheorghiu (Adrian) 399
 Gherman (Joe) 526 (N)
 Ghica (Carmen) 278 (N)
 Giurescu (Dinu C.) 199 (N), 216
 Gramatopol (Mihai) 145, 149, 159, 305, 306, 752 (c)
 Greceanu (Eugenia) 209, 210
 Grigorescu (Ioana) 171
 Guy Marica (Viorica) 263

Hammer (Jutta) 606
 Hautecoeur (Louise) 728

Iacob (Eugen) 535 (N)
 Ilchievici (Vera) 613 (r)
 Ionescu (Emilia) 15, 589 (N)
 Ionescu (Pia), 75, 604 (N)
 Ionescu (Radu) 438 (N), 442 (N), 443 (N), 503 (N), 532 (N),
 536 (N), 571 (N), 622 (r), 632 (r), 700 (r), 738 (N)
 Ionescu (Teodor) 444, 619 (r)
 Irimie (Cornel), 50, 478 (N)

Jalea (Ion) 411, 595 (N)
 Jipescu (Florentina) 303 (vezi și Dumitrescu Florentina)
 Joja (Constantin) 166, 393, 395, 398, 400, 603

Kós (Karoly) 17, 49, 73 (N)

Lazea (Alvina) 319, 320
 Lăzărescu (Elena) 401
 Lăzărescu (Emil) 182, 184, 186, 191 (N), 261, 267, 273,
 281 (N), 288 (N), 387 (r), 737

Maier (Radu Octavian) 90 (N), 91 (N)
 Malacopol (Viorica) 402 (N), 625 (r)
 Manolache (Mihai) 470 (N)
 Marcu (Micu) 523 (N)
 Marica (Viorica) 294 (N), 491 (N), 587 (N)
 Marinescu (Marina) 46, 47, 93, 96 (r), 99 (r), 108 (r), 116
 (r), 136 (r), 137 (r)
 Mateescu (Corneliu) 52 (n), 104 (r), 105 (r), 584 (N), 586
 (N), 610
 Mateescu (Elena) 437 (N), 525, 562 (N), 614 (r), 635 (n),
 699 (r), 711 (e)
 Metzulescu (Stelian) 268 (N)
 Mircea (Ion Radu) 272 (N)
 Mironescu (N. Al.) 109 (r), 128 (r)
 Mironescu (Șerban) 361 (n), 652 (r), 673 (r), 702 (n), 736
 Mîrțu (Flaminu) 291, 292, 439 (N), 469 (N), 473 (N)
 Moisescu (Cristian) 169, 212
 Moldoveanu (Ion Șt.) 430 (N)
 Moraru (Dinu) 279 (N)
 Moraru (Nicolae) 718
 Mózea (Tereza) 65
 Musicescu (Maria Ana) 155, 156, 283, 284, 287, 289 (N),
 326 (r), 330 (r), 336 (r), 359 (r), 657 (r), 727, 756 (c)

Naghiu (Iosif E.) 481 (N)
 Nagy (Margit) 172
 Nastase (Dumitru) 157, 197, 200, 206
 Năsturel (Petre Ș.) 282 (N), 285 (N), 286
 Nedelcu (George P.) 225, 233, 409, 479 (N), 528
 Nicolescu (Corina) 130 (r), 132 (r), 161, 170, 203 (N), 297,
 298, 302, 303, 304, 345 (r), 347 (r), 352 (r), 354 (r), 364
 (r), 384 (r)
 Niculescu (Remus) 389, 404, 406, 414, 422, 449, 452, 456,
 457 (N), 459 (N), 462, 471 (N), 608, 663 (n)
 Niculescu (Vasile) 74 (N)

Oprea (Petre) 299 (N), 407 (N), 432 (N), 482 (N), 498 (N),
 499 (N), 501 (N), 504 (N), 505 (N), 507 (N), 533 (N),
 565 (N), 594 (N)
 Oprea (George) 168, 207, 322 (n), 425, 435 (N), 448,
 454, 458, 460, 461, 510, 518, 529, 537, 552, 564, 605,
 713, 719, 720, 722, 730, 735, 746, 754 (N), 768, 770, 771
 Ott (Günther) 311, 550
 Oțetea (Georgeta) 42, 43, 45, 70, 77, 590, 591 (N)

- Pascu (Nicolae) 110 (r)
Pavel (Amelia) 413, 417, 419, 492, 494 (N), 511, 513, 514, 515, 517, 530, 547, 566, 571 (N), 574, 575, 576, 578, 580, 611 (r), 629 (r), 633 (r), 634 (n), 640 (r), 643 (r), 650 (r), 651 (r), 661 (r), 674 (r), 692 (r), 698 (n), 704 (r), 705 (e), 715, 723, 726, 732, 767 (c), 779 (n)
Pavel (Emilia) 63 (N)
Petrescu (Paul) 1, 2, 5, 6, 7, 10, 18, 22, 23, 25, 26, 32, 33, 36, 37, 38, 51, 53, 62, 78, 80, 81, 117 (r), 121 (r), 124 (r), 395, 397, 607, 617 (r), 659 (r), 660 (r), 686 (r), 750 (c), 755 (c), 760 (c)
Pienescu (Mircea V.) 484 (N)
Pillat (Cornelia) 152, 175, 193, 195, 228, 229, 235, 318 (N), 332 (r)
Pleșu (Andrei) 656 (n), 739
Pogorilovski (Ion) 522 (N)
Pop (Mihai) 615 (r), 688 (r)
Popa (Radu) 201, 286, 355 (r)
Popescu (Mircea) 389, 390, 416, 464 (N), 466 (N), 530, 717, 724, 729, 749, 769
Popovici (Ioana) 516, 644 (n), 645 (n), 658 (n), 675 (r), 683 (r), 710 (e)
Potra (George) 465 (N), 472 (N)
Rezeanu (Paul) 476 (N)
Rudașcu (Lelia), 445, 692 (r)
Sabău (Nicolae) 475, 489 bis
Sacerdoțeanu (Aurelian) 268 (N)
Schileru (Eugen) 551, 583, 596
Smeu (G.) 725
Solcanu (Nicușor) 239
Spiru (Ioan) 89 (N), 541 (N), 570 (N)
Stahl (Paul Henri) 3, 18, 22, 23, 24, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 34, 51, 53, 79 (N), 101 (r), 102 (r), 103 (r), 106 (r), 114 (r), 117 (r), 134 (r), 682 (r), 726
Stănescu (Heinz) 165 (N), 167 (N), 171 (N), 189, 240 (N), 314
Stoica (Georgeta) 40
Stoicescu (Nicolae) 315, 316, 317 (N), 392
Streitfeld (Th.) 259 (N)
Tătaru (Ion) 118 (r), 696 (r)
Telbikov (K.) 68 (N)
Teodorescu (Virgil) 519 (N), 573 (N)
Teodoru (Rada) 162, 196, 198, 758 (c)
Theodorescu (Răzvan) 151, 154, 169, 180, 232, 307, 308, 310, 325 (r), 340 (r), 350 (r), 363 (r), 369 (r), 761 (c)
Turcu (Aurora) 28
Țoca (Mircea) 403 (N)
Ulea (Sorin) 204, 237, 238, 241, 242, 243 (N), 244, 245 (N), 246, 247, 248 (N), 277, 309, 337 (r)
Vasilescu (Viorica) 624 (r), 684 (r)
Vătămanu (Nicolae) 405 (N), 447 (N), 450 (N), 451 (N), 455 (N)
Vătășianu (Virgil) 183, 185, 380 (r), 388 (r)
Velescu (Oliver) 224 (N)
Vekova-Telbikova (M) 68 (N), 96 (N)
Vianu (Tudor) 669 (r)
Vida (Gheorghe) 610, 639 (n), 646 (n), 662 (n), 677 (r), 685 (n), 709 (e)
Virtosu (Emil) 71 (N)
Vlasiu (Ioana) 559, 616 (r), 753 (c)
Voinescu (Teodora) 146, 153, 217, 218, 219, 221 (N), 222, 223, 236 (N), 262 (N), 264, 275, 290, 293, 331 (n), 333 (n), 335 (n), 338 (n), 339 (n), 342 (n), 343 (n), 353 (n), 365 (n), 371 (r), 372 (n), 374 (n), 375 (n), 377 (n), 379 (n), 381 (n), 383 (n), 385 (n), 386 (n)
Vulcănescu (Romulus) 85 (N), 92, 107 (r), 115 (r), 138 (r)
Wertheimer (Georgeta) 486 (N), 487 (N)
Wertheimer-Ghika (J.) 494 (N)
Zambaccian (K. H.) 560, 588, 597, 598, 599 (N), 600 (N)
Zderciuc (Boris) 15, 19 (N), 44 (N), 95 (r), 126 (r)

INDICE DE NUME DE ARTIȘTI, MEȘTERI, SCRITORI, CRITICI, COLECȚIONARI*

- Acontz (Nutzi) 676 (n)
Aldorfer (Albrecht) 673 (r)
Altini (Eustatie) 422
Aman (Theodor) 423 (N), 424 (N), 425, 426, 427, 465 (N)
Andreescu (Ioan) 428, 429, 430 (N), 431, 432 (N), 433, 434
Arbore (Nina) 631 (n)
Arghezi (Tudor) 512
Arnold (M. V.) 708 (e)
Artachino (Constantin) 533 (N), 541 (N)
Asachi (Gheorghe) 435 (N), 436 (N)
Bardasare (Emmanuel) 706 (e)
B'Arg (Ion Bărbulescu) 581 (N)
Barițiu (Gheorghe) 57
Bălăcescu (Constantin) 689 (n)
Bălcescu (Nicolae) 389
Bălțatu (Adam) 637 (n)
Bellio (Georges de) 663 (n)
Bengescu (Maria) 610
Bielz (Iulius) 780 (n)
Bogdan-Pitești (Al.) 641 (n)
Bolintineanu (Dimitrie) 500 (N)
Borgo-Prund (Cencinski Arnold) 628 (n)
Brâncuși (Constantin) 521, 522 (N), 523 (N), 620 (n), 623 (n), 627 (n), 642 (n), 655 (r), 679 (n), 707 (e)
Buiucliu (Theodor) 437 (N)
Bunescu (Marius) 534 (N), 624 (r), 664 (n)
Calder (Alexander) 646 (n)
Cantemir (Dimitrie) 8
Carada (Eugeniu) 665 (n)
Caragea (Boris) 524, 675 (r)
Catargi (Henri) 658 (n)
Cellini (Benvenuto) 700 (r)
Celmare (Vasile) 645 (n)
* Abreviații: c = cronică; e = expoziție; n = notiță bibliografică; N = notă; r = recenzie.

Chiciu (Anghel) 690 (n)
Chladek (Anton) 438 (N)
Cioflec (Virgil) 693 (n)
Ciucurencu (George) 668 (r)
Comarnescu (Petru) 779 (n)
Constantinescu (Iacovache) 439 (N)
Conta (Onisim) 88 (N)
Cornel (Theodor) 513
Courbet (Gustave) 678 (r)
Covaliu (Brăduț) 705 (e)
Cristea (Nicolae) 582

Dan (Mihail) 440
Daniel (Constantin) 441
Daumier (Honoré) 608, 635 (n)
Delacroix (Eugène) 681 (n)
Demetrescu-Mirea (Dimitrie) vezi Mirea (Dimitrie Demetrescu-)
Demetrescu-Mirea (George) vezi Mirea (George Demetrescu-)
Dimitrescu (Ștefan) 653 (r)
D'Istria (Dora) 442 (n)
Dosoftei maistorul 272

El Greco 648 (n)
Elliescu 442 (N)
Enache 202
Esarcu (Constantin) 666 (n)

Filip Moldoveanu 280
Freywald (Johann, Gustav, Iulius) 402 (N)

Gavril Uric 277
Georgescu (Constantin) 444
Georgescu (Ioan) 406, 412 (N)
Goethe (Johann Wolfgang) 722
Grekov (B. D.) 714 (N)

Grigorescu (Nicolae) 445, 446 (N), 447 (N), 448, 449, 450 (N), 451 (N), 452, 453, 454, 455, 456, 457 (N), 458, 459 (N), 460, 461, 462, 463 (N), 692 (r)
Groza (Gheorghe) 535 (N)

Hann (Sebastian) 294 (N)
Hegel (Wladimir Constantin) 407 (N)
Henția (Sava) 464 (N), 680 (r)
Hermann (Hans) 619 (r)
Hokusai 647 (n)
Huși (Viorel) 536 (N)

Ionescu (Ion) de la Brad 9
Ionescu-Valbudea (Ștefan) vezi Valbudea (Ștefan Ionescu-)
Iordache (Dem.) 683 (r)
Iorga (Nicolae), 727, 730
Iorgulescu-Yor (Petre) 630 (r)
Iscovescu (Barbu) 465 (N), 466 (N), 467 (N)
Iser (Iosif) 537, 583, 629 (r)

Jalea (Ion), 625 (r)
Jiquididi (Constantin) 649 (r)

Lecca (Constantin) 468 (N), 469 (N), 470 (N)
Livaditti (Niccolo) 701 (n)
Luchian (Ștefan), 538, 539, 540, 541 (N), 542, 543, 626 (r)
Lukács (Georg) 698 (n)

Marcu (Duiliu) 780 (n)
Mateescu (Patriciu) 644 (n)
Matisse (Henri) 553, 621 (n), 685 (n)
Mattis-Teutsch (Ioan) 616 (r), 710 (e)
Mihăilescu (Dimitrie) 544 (N)
Mihu zugravul 258
Miklossy (Gabriel) 545
Mirea (Dimitrie Demetrescu-) 525
Mirea (George Demetrescu-) 546
Mondonville (Henri de) 471 (N)
Moore (Henry) 652 (r)
Muhina (Vera) 595 (N)
Munkácsy (Mihály) 609
Mureșianu (Traian) 526 (N)
Murnu (Ary) 547 (N)
Mütznér (Samuel) 548, 549

Negulici (Ioan D.) 472 (N), 473 (N)
Neuhauser (Franz Adam) 474
Neuhauser (Franz jun.) 475
Nicolae Polcovnicul zugravul 224 (N), 225
Nouveau (Henri) 550

Oprescu (George) 532 (N), 735, 736, 738 (N), 711 (e), 740 (c), 741 (c), 742 (c), 743 (c), 744 (c), 745 (c), 746 (c)

Paciurea (Dimitrie) 527, 528 (N), 667 (n), 684 (r)
Pallady (Theodor) 551, 552, 553, 621 (n)
Panofsky (Erwin) 733
Pappazoglu 503 (N)
Pătraș (Ion Stan) 87
Pecurariu (Dionisie) 584 (N)
Perahim (Jules) 585
Petrașcu (Gheorghe) 554, 555, 556 (N), 634 (r), 670 (r)
Petrescu (Costache) 476 (N)
Picasso (Pablo) 605
Pirvu Mutul 218, 321 (N)
Polonic (Pamfil) 586 (N)
Pop (Aurel) 696 (r)
Popea (Elena) 557, 638 (r)
Popescu (Gabriel) 587 (N), 632 (r)
Popescu (Nicolae) 477
Popescu (Ștefan) 558 (N), 708 (e)
Popescu (Vasile) 559, 703 (n)
Popovici (Gheorghe) 611 (r)
Poppoviciu Săvoiu (Sava) 478 (N)

Radu zugravul 223
Rembrandt 599 (N)
Repin (Ilia Efimovici) 600 (N), 687 (r)
Ressu (Camil) 560, 561
Rosenthal (Constantin) 640 (r)
Rubliov (Andrei) 313
Rudașcu (Lelia) 781 (n)

Schullerus (Trude) 636 (n)
Schiavoni (Felice) 442 (N)
Serafim (Dimitrie) 562 (N)
Serafim (Petre) 528 (N)
Serafim (Vasile) 479 (N)
Sikó 480 (N)
Smigelschi (Octavian) 481 (N)

Stasov (Vladimir Vasilievici) 598
Stăncescu (C. I.) 482 (N)
Stăncescu-Giovanni (Ioan) 691 (n)
Steinlen (T. -A.) 601
Steriadi (Jean Al.) 563, 564
Storck (Frederic) 529
Storck (Karl) 408 (N), 409, 626 (r)
Strimbulescu (Ipolite) 565 (N)
Stwosz (Wit) 314 (N)
Surlkov (Vasile Ivanovici) 597
Szathmary (Carol Popp de) 66, 483, 671 (r)

Șoldănescu (Ștefan) 484
Ștefan de la Densuș 253
Ștefan zugravul 252 (N)
Ștefănescu (Mihail) 485 (N)

Tattarescu (Gheorghe) 486 (N), 487 (N), 488 (N)
Teodorescu (Nicolae) 487 (N)
Theodorescu-Sion (Ion) 566 (N)
Tonitza (N. N.) 567, 568, 569 (N), 588, 704 (r)
Tronescu (Dimitrie) 410 (N)

Ugrai (Ladislau) 403 (n)
Utrillo (Maurice) 639 (r)

Valbudea (Ștefan Ionescu-) 411, 412 (N), 413, 672 (r)
Van Eyck (Jan) 699 (r).
Van Gogh (Vincent) 604 (N)
Van Goyen (Jan) 602 (N)
Vasile (Anghel) 570 (N)
Vasilescu (Constantin) 89
Vennier (Giorgio) 489 (N)
Veress (Mathias) 489 bis
Vermeer 614 (r)
Vermont (Nicolae) 571 (N), 572 (N)
Verona (Artur) 573 (N)
Vianu (Tudor) 732, 782 (n)
Voinescu (Eugeniu) 490 (N)

Wagner (Anselm) 491 (N)

Zambaccian (K. H.) 783 (n)

Întocmit de SPERANȚA ERCA

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

- * * * George Enescu. Monografie, 1971, vol. I și II, 1296 p., 89 lei.
* * * Contribuții la istoria cinematografiei în România, 1896—1948, 1971, 240 p., 19,50 lei.
GRIGORE IONESCU, Histoire de l'architecture en Roumanie. De la préhistoire à nos jours.
« Bibliotheca Historica Romaniae », XI, Monografii, 1972, 589 p., 69 lei.
* * * Istoria teatrului în România. vol. I, De la începuturi până la 1848, 1965, 380 p., 48 lei; vol. II, 1848—1918, 1971, 568 p., 60 lei; vol. III, 1919—1944, 1973, 624 p., 69 lei.
* * * Pagini de veche artă românească. I, De la origini până la sfârșitul secolului al XVI-lea, 1970, 352 p., 33 lei; II, 1972, 305 p., 48 lei; III, 1974, 276 p., 56 lei.
* * * Țara Birsei, I, 1972, 475 p., 52 lei; II, 1974, 414 p., 66 lei.
RĂZVAN THEODORESCU, Bizanț, Balcani, Occident de la începuturile culturii medievale românești (secolele X—XIV), « Biblioteca istorică », XLI, 1974, 380 p., 27 lei.
* * * Pagini de artă modernă românească, 1974, 187 p., 35 lei.
BARBU BREZIANU, Opera lui Constantin Brâncuși în România, 1974, 316 p., 50 lei.
CLEMANSA-LILIANA FIRCA, Direcții în muzica românească. 1900—1930, 169 p., 10,50 lei.

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

REVISTA DE ISTORIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHĂ ȘI ARHEOLOGIE

DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE

REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES

ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE — CLUJ-NAPOCA

ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE ȘI ARHEOLOGIE « A. D. XENOPOL » — IAȘI

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

— SERIA ARTĂ PLASTICĂ

— SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

— SÉRIE BEAUX-ARTS

— SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA

STUDII CLASICE

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA ARTĂ PLASTICĂ, T. 22, P. 1 — 238, BUCUREȘTI, 1975

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică „ARTA GRAFICĂ”, București

